

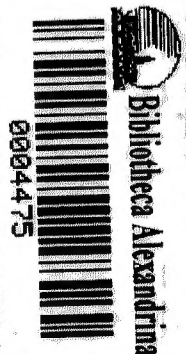
مختارات من ديوان الشعر العربي

تأليف

دكتور عبد الله الشناوي
كلية الآداب - جامعة القاهرة

١٩٩٠

دار الثقافة للنشر والتوزيع
٢ محمد سيف الدين الهراسي
بألمانيا



مختارات من ديوان الشعر العربي

تأليف

وكثير محمد السيد الشاوي
كلية الآداب - جامعة القاهرة

١٩٩٠

دار الثقافة للنشر والتوزيع
٢ شارع سيف الدين الهرشي - القاهرة
٩٠٤٦٩٦ / ت

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

تقديم

هذه صورة مبدئية لدراسة سريعة فرضتها على ظروف الطلاب لتلقى مادة شعرية منضبطة بين دفتي كتاب ، ومن هنا تبدد غلبة السرعة عليها طابعا عاما وواضحا ، إذ تكاد تتوقف عند حدود اجتزاء لبعض نصوص شعرنا القديم بما يكفي لإقامة لسان الطالب في القراءة الفعلية للنص الشعري من ناحية ، ومحاولة تربية نمط خاص من الذوق الأدبي في استيعابه للنص وعرضه على أدواته النقدية من ناحية أخرى . .

ومن هنا كان اختيار هذا الكم من النصوص لغير المتخصصين من طلابنا طموحا إلى تحقيق هذين الهدفين ، ومن هنا - أيضا - كان التقديم بمعرفة طبيعة الحركة الأدبية وأصولها مقدمة لامتصاص منها كأساس لهذه الاختيارات ، ثم كانت تلك المحاولة السريعة لاستكشاف بعض صور المعارضة الشعرية تأكيدا لهذا التواصل الحثي بين التجديد والتراث عبر عصور أدبنا العربي المختلفة .

ذلك أنه ينبغي أن نتوقف طويلا لتأمل ذلك الخيط الدقيق الذي يشد الشاعر إلى أغلى ممتلكاته على مستوى الوعي أو اللاوعي الفردي أو الجماعي وهو ما قد تكلفه فكرة التعرض للمعارضة الشعرية هنا .

وتبقى الإشارة إلى بعض الموضوعات النحوية رهنا بتقويم لسان طلابنا من خلال القراءة الصحيحة للنص الشعري وصولا إلى القاعدة النحوية وتطبيقها لها في آن .

- ب -

وقبل هذه الرحلة السريعة لنا أن نرصد بعض المصطلحات في الدراسة الأدبية للنص علّما تكون أداة لتحليل الطالب عمليا لتلك النصوص المختارة خروجاً من دائرة الفوضى النقدية أو تحكيم الانطباع الخاص، وأمسلاً في الالتقاء حول رؤية موضوعية متمهجة يحكمها روح القنينة على الطالب من خلال إدراك واعٍ لمعنى النقد الأدبي ومراحلها ، ذلك أن الدرس النقدي يجب أن ينطلق من عملية التحليل أولاً قبل الإقدام على تقييم النص ، وفسي دائرة التحليل هذه تتعدد الأدوات ويصبح الإلمام بها ضرورة ملحة لفهم ماهية العمل الأدبي موضوع التحليل وتبين هويته وطبيعته النوعية وانتمائه إلى أي من الأجناس الفنية ، ثم تأمل طبيعة الأداة التي يتعامل من خلالها المبدع مع عمله لاستكشاف خصائصها المميزة بدءاً من تناغم الحرف مع الحرف ، إلى تجاور الكلمة مع ما يجاورها ، إلى مصادر التصوير ولغة الصورة الجزئية والكلية إلى الإيقاع الصوتي الذي يحكم بناء النص ، لتنتهي الرؤية الجمالية من هذا التشرّح لكل جزئيات النص إلى محاولة معاودة النظر وطرح أكثر من قراءة قبل إصدار الحكم النقدي .

وفي إطار فهم الوظيفة قد تتعدد مداخل الدرس الأدبي أمام المدارس وعليه - آئئنا - أن يختار من تلك المداخل ما يبدو وثيق الصلة بالنص وما يحل مشكلة فهمه وتقييمه ، أعني بذلك ضرورة إدراك قارئ النص لطبيعة المدخل الاجتماعي الذي تلتحم فيه ذات المبدع مع موضوعه من خلال تلك العلاقة الجدلية التي يحكمها منطق اختياره لإحدى شرائح الواقع ليتوقف

- ج -

عندها فيتأثر بهما، فيصوغها جمالياً، فيؤثر فيها بإخراجها من ضيق الذات إلى رحابة الجماعة .

وفي نفس الأطر الوظيفية قد نحتاج إلى مداخل أخرى على الصعيد النفس الذي يبدو ملحاً إذا ما استغرق علينا فهم كل الأبعاد الحقيقية التي يحتملها النص الشعري والتي ربما ارتبطت - في كثير من الأحيان - بواقع نفسى خاص لدى المبدع على منهج الأستاذ العقاد في دراسته لـ " شاعر الغزل " و " الحسن بن هانى " و " نفسية ابن الرومي من شعره " . وعلى الصعيد الأسطوري قد تشتد الحاجة الى فك بعض الرموز ، وفهم الصور وعرض الفكرة ، من خلال منظور تفسيري قديم يبدو مرتبطا بمفاهيم خاصة لدى أبناء البيئة خاصة في العصور القديمة والإكثيف نفس موقف العربى القديم من فكرة الخول أو العنقا أو الصدى والهامة أو رموز المرأة والناقصة والشمس وغيرها ؟ .

من خلال التعرف على مصادر تلك الرؤى الجمالية والاجتماعية والذاتية النفسية والأسطورية يمكن أن نُقدم على فهم واضح للنص الأدبى وصولاً إلى مرحلة التقويم التى يحكمها أولاً هذا التحليل، وثانياً تلك الحساسية الخاصة التى يسمح بها للناقد دون أن تصبح فاصلاً مطلقاً فى إصدار الأحكام بالاستهجان أو الاستحسان ، فإذا بالعمل - فى مرحلة التقويم - يتحدد موقفه بسين الأعمال التى سبقتة وبين ما عاصره منها وبين ما تأثر به فى عصور تاليسه إذا كانت له تلك الميزة التى تترجمها لنا فكرة المعارضات الشعرية .

ويضاف إلى هذه المفاهيم العامة حول تحليل النص الأدبي ضرورة تأمل الدارس لطبائع العلاقات الخارجية التي تحكم الصلة بين النص ومبدعه أو بينه وبين موضوعه ، ومن ثم تحديد الأطر الاجتماعية التي تم في ظلها إبداع النص استعانة بما انتهى إليه علماء الاجتماع من تقنين صور التأثر الحضارى بين مراحل المادية ثم الفكرية ثم الرجزانية ، ففي ظلال هذه المراحل تتراءى لنا قسمة عصور أدبنا العربى تبعاً لطبيعة بنائه الأساس وما أصابه من ثبات ونمطية أو تحول وتجديد تكشف أثره - بالقطع - فى حركة البناء الفكرى الذى نعتبر الأدب جزءاً منه لا يكاد يتجزأ .

فإذا اكتملت صورة البناء الأساس فى طبيعة الحياة الاقتصادية وما تسفر عنه من علاقات متميزة تنتهى إلى صياغة مجموعة من القيم والمشاكل الاجتماعية فإن تلك الصورة لا بد لها أن تنعكس فى كل ما يبدعه الإنسان أو حتى يحلم به فيصوغه لنا جمالياً لتتوقف عنده تذوقاً وتحليلاً وتقويماً .

ومن قبيل التأكيد على عنصر السرعة هنا تتراءى لنا هذه الاختيارات مجرد علامات على الطريق لتكون مؤشراً لاستخدام الأدوات النقدية ومخالفة عرضها وتشريح النصوص على أساس منها فجاءت اختيارات صماء خالية من التحليل قصداً إلى تركها مجالا لطرح تجربة المعالجة النقدية من قبل الدارس فهى : - على قلتها واجتزائها - بمثابة حقل تجارب لتحليل الدارسين من طلابنا قبل أن تتحول إلى دراسة منهجية منضبطة يمكننا ان نطلق عليها كتاباً .

والله من وراء القصد ، وهو - سبحانه - ولى التوفيق

هدى الله الطيارى

القاهرة ١٩٨٩

- ١ -

أولا

حصول أصول الحركة الأدبية

(١)

ليس جديدا علينا أن ندير حوارا حول ما ينبغى أن تسير على أساسه الحركة الأدبية من أصول ومقومات تضمن لها الأصالة والبقاء ، ذلك أن أجيالا مختلفة قد أسهمت في ترسيخ الرؤى المختلفة وطرح التصورات حول طبيعة حركة الأدب ومقاييس حياته على مدار العصور التي نعرفها لأدبنا العربي ، وكذا لآداب الأمم الأخرى عامة .

وربما ظل الجديد الذي ينبغى أن ننقب عنه ، ونسعى إليه كامنا في محاولة استجماع تلك الأصول ، ورصد الحقائق النقدية التي تتعلق بكل منها خاصة في زحام واقعنا الذي امتلأ ضجيجا قد لايسمح بمزيد من التوقف عند عمق النظرة ، أو التروى في الإبداع ، سعيا وراء الانتشار السريع ، أو حرصا على الانضمام إلى عالم المبدعين في الشعر أو غيره من الفنون الجميلة .

ذلك أن نضج الحركة الأدبية يتطلب - بالضرورة - حالة من الهدوء والتأمل للوقوف طويلا عند تلك التفاصيل التي لاينبغي أن يتجاوزها الشاعر ولا الناقد .

ولعل الأصل الأول الذي نتوقف عنده خاصة أمام حركات التجديد أو ما قد يسمى بالثورات الفنية هو التراث الذي تظل صخرته صامدة أمام محاولات تحطيمها أو رفع معاول التردد عليها ، فإذا بهذا التمرد

- ٢ -

- فى معظم الأحوال - لا يكاد يتجاوز ما سجله قول الأعشى فى معلقته :

كناطح صخرة يوما ليوهنها فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل

ذلك أن تراث أمة ما لا يمكن إلا أن يكون أساسا من أسس حياتها ، حيث يمثل الذاكرة الفاعلة التى تميزها على الصعيد الجمعى ، كما يمثل - على المستوى الفردى - أغلى ممتلكات كل من أبنائها . ومن هنا يعد صدور الشاعر عن حس التراث ضرورة أولى ومقوما أساسيا يتولى حمايته الحركة الأدبية ويضمن سلامتها ، ويظل حارسا أميناً يرعاها ويتبضع خطاياها فى أناة وحرص شديدتين .

على أن صدور الشاعر عن تراثه ، سواء قصدنا بذلك إلى الشاعر العظيم أو المغمور ، لا ينبغى أن يدخل فى بند القهر الفكرى أو منطق الاستسلام المطلق الذى قد يسقط معه الذات وعندئذ تخور قواها الإبداعية ، إذ الأقرب إلى صحة التصور أن تكون ثمة رغبة صادقة من قبل الشاعر فى إثبات ولائه ، وتسجيل انتمائه لذاكرة أمته التى تضمن لها أصالتها ، وتحفظ لها بجوهر تميزها التاريخى ، وإلا فليس من حق الفنان أن يحكم على ذاكرة أمته بالضعف أو أن يقلب بها إلى غياهب الفقد والضياح والتخلف والتجهيل والتكبر مما قد ينتهى - وهذا أخطر ما فى القضية - إلى تدهور الهوية الخاصة التى لا ينبغى لأمة ما أن تتنازل عنها أو تقبل التخادل إزاءها تحت أى ظرف من الظروف .

- ٣ -

على أن قضية التراث كضرورة أولى لها الصدارة ، وكمقيم أول مـن مقومات الحياة الأدبية ، إنما تلقانا فـى أكثر من موقف ، ولدى أكثر من فئـة دون أن يظل هذا قاصرا على منطقة الإبداع ، بل الأقرب إلى الدقة - حين نشغل بحقيقة الحياة الأدبية - أن نتوقف عند دور الأديب باعتبار ما فيه من مظاهر النقص الذى لا يكتمل إلا بدورين آخرين :

أولهما : دور الناقد • وثانيهما : دور جمهوره • وعندئذ يسدو الأمر أقرب إلى البساطة إذ يتلقى هذا أو ذاك من أصالة أمتـه ما يأتيه به المبدع عبر معالجاته التراثية • وهذا لا يتردد فى البحث عن ذاته ، حتى إذا ما استبطنها راح يزد من تعرفه عليها ويندفع إلى مزيد مـن تأملها • أما بالنسبة للناقد فقد يظل الأمر فى حاجة إلى أكثر من وقـة ابتداءً من تأمل جوهرية الفارق بينه وبين المبدع - من ناحية - وانتهاءً عند طبيعة هذا الفارق الذى يميزه عن جمهور المتلقين - عموما - مـن ناحية أخرى •

ذلك أننا نسلم - بداية - أن المبدع لابد أن يتميز بامتلاكه درجة من درجات العبقرية أو من تلك الموهبة الغامضة التى يتعذر على الآخرين - خارج دائرة الإبداع - بالطبع - الإلمام بها ، مما يذكرنا بقول أحد الفرنسيين فى القرن السابع عشر أنه " لا يكفى ان تكون للمرء مواهب عظيمة ، وإنما ينبغى أن يعرف كيف يديرها ، وعلى الرغم من أن الانسان لا خيار له فـى عبقريته ، ولكنه يملك هذا الخيار فى توجيهها نحو غاية

حيث يخلص وايلد من ذلك، الس، القول بأن النقد
 " هو الشكل المختصر الوحيد للسيرة الذاتية " (١)
 على أن مناقشة ما انتهى إليه "بابيت" و"وايلد" معا ينبغي أن تتم في حذر وحرص،
 باعتبار أن مسألة الذوق هذه التي استوقفت كلا منهما لا ينبغي أن تطرح
 بلا حساب، إذ يصبح مطلوبا - وهذا ضروري - أن تصقل بشكل دقيق
 من خلال ذلك الوعي الأدبي الصادق الذي يؤدى دورا إيجابيا في إخراج
 الناقد من دائرة الانطباع الشخصى أو من مبدأ التقيد أو الانتفاع، وأن يأخذ
 بالمعايير والقواعد الموضوعية التى يمكنه الإفادة منها وتطبيقها بحكمة ومرونة،
 ولعله - آنذاك - يرتقى بموقفه كإنسان فلا بد يشغله مجرد الخضوع
 للهوى، بل يلتزم بما يفرضه على نفسه من تلك القواعد والأسس، وهو - آنذاك -
 لا يفقد حريته بقدر ما يحرص على قداستها من خلال إدراكه أنها إنما تنطلق
 من مقاومته الهوى، أو - على الأقل - ضبطه لا الخضوع له. وعندها يكون
 قد سعى نحو نوع من الكمال يتناسب مع طبيعته حين يتمسك بالحدود دون
 أن يقصد إلى هدمها أو الجور عليها.

من هنا يبدو الالتزام شرطا أساسيا لضمان أصالة الحركة فى الحياة
 الأدبية، وهو التزام ينبغي أن يتم على مستوى كل الأطراف من فنان وناقد،
 دون أن يعنى هذا أن نطالب أيهما أن يصبح مجرد مطية للتراث
 يحكما عليها بالانقياد أو تمام الخضوع إلى درجة الاستعباد، بل يجب
 أن تؤخذ المسألة من خلال الاعتبارات الحضارية التى وقف عندها علماء

(١) إنسانية . ومعنى هذا أن ثمة ألوانا من الموهبة التى تسهم فى الاقتراب من الكمال سواء تم ذلك من خلال الإبداع أو النقد ، إذا ما وضعنا فى الاعتبار أن الناقد - فى أفضل صورة له - يعد قادرا على الانتماء إلى عالم الإبداع لأنه يحاول خلق المعايير التى ترتقى به وبجمهوره وبالفنان أيضا ، دون أن ينتهى الأمر إلى الهبوط بأى منها ، ومن ثم يستطيع أن يتجنب أشكال الفوضى التى أشار إليها كوتة فى قوله " لاشئ أفزع من خيال بدون ذوق " (٢) .

على أن الأمر يصبح قابلا لمزيد من الضبط والتقنين إذا أخذنا بما رصده (ارفينك بابيت) فى حوارهِ حول " العبقرية والذوق " وتحديده لطبيعة علاقة الناقد بالشاعر ، مع ضرورة الحاجة إلى مناقشة تلك العقول الطويلة التى قال فيها " إذا لم يكن على المبدع سوى أن يجد عبقريته ، أى تفردهِ الخاص فى صورة تعبير ، فإن من الصعب معرفة ما يدعونا إلى مطالبة الناقد بأن يكون أكثر نزاهة ، وأنه لا ينبغى أن يكون أقل انشغالا بصدق الانطباعات الذى يتسلمه من عمل المبدع من انشغاله بالتحويلات المزاجية التى يسبغها على انطباعه هذا بإعادة تشكيله فى خلق جديد . بحيث يكون تعبيرا عن عبقريته هو ، لعل هذه المضامين الجوهرية عن وجهة نظر تعبيرية . انطباعية لم يتناولها أحد بامتِن تناغم مما تناولها به (اوسكار وايلر) فى حوارهِ " الناقد فنانا " . The critics Artist

(١) خمسة مداخل إلى النقد الادبى (مقالة بابيت ، العبقرية والذوق)

ص ٤٣ .

(٢) نفس المرجع والصفحة .

الاجتماع والأنثروبولوجيا فى محاولاتهم لتعقيد حياة الأمم من خلال حسمها الترائى الذى لاينبغى أن تغلق عليه الأبواب وإلا مزقت كل صلة إنسانية له بحضارات الأمم الاخرى ، وعند هذا قد يحكم على نفسه بالذنب — بولوريا بالموت ، ذلك أن الأجدى أن نعترف بطبيعة المورثات فى كل الفترات التاريخية من منطق المادة أولا ، ثم على مستوى الفكر والوجدان ثانيا . ومن ثم يصبح من حق الأمة أن ترصد من هذه المورثات ما تجعله ضمن تراثها الذى يكتسب استمرارته وبقائه من خلال تواصل الأجيال التى تسدين لـه بولائها ، وتضيف إليه ما يضمن حمايته وتطويره وبقائه .

من هنا يأتى التوافق بين الحس الحضارى من هذا المنظور العسالم على مستوى الأمة ككل وبينه على المستوى الخاص لدى الأفراد من مبدعين وغير مبدعين ، خاصة إذا جاز لنا أن نسلم بأن فردا ما لا يمكن إلا أن يكون ابنا شرعيا لمبنيته على الصعيدين المادى والاجتماعى ، فى نفس الوقت الذى يبدو فيه ابنا لماضى طويل ورثه ذلك المجتمع ورثه أبناءه ضمنا لإخساسهم بالانتماء ، وإنقاذهم من حالة الفقر التى قد تتهددهم أو تمسح نسيئا من معالم هويتهم . ذلك أن تعامل الفرد المبدع مع أدواته لا ينتهى بأى حال إلى عبقريته المعزومة دون سواها ، فلسنا فى عصر ربات الشعر ولا نبياطيين الإلهام ولا وادى عبقر ، بل إن عقلنة الأشياء أصبحت مطلوبة فى كل شئ ، الأمر الذى تتكشف من خلاله حقيقة هذا الإبداع من خلال الملكية الجماعية للأداة التى يعجز الفرد عن خلقها بذاكرته الآنية الخردة ، بل تبدو — فى أدق صورها — خلقا جماعيا خصبيا يتردد صدها فى ضمير الأمة على مدار عصور حياتها المختلفة ، وقد يصيب هذا الخلق كثير من ألوان التحول ، ولكن الحقيقة

النفسية تظل قائمة حول استقراره في منطقة اللاوعي أو اللا شعور إلى أن يخرج إلى حيز الوجود في لحظة الإبداع والخلق الفني .

من هنا بدت النظرية موضوعية إلى قضية التراث من خلال كل التصورات النقدية التي شهدها التاريخ الأدبي منذ فجره حتى الآن ، فلم ينس أصحاب المحاكاة إمكانية الجمع بين الفنان والعالم من حيث ارتباط كل منهما بواقع يحكيه ويتأثر به ويعكس من خلاله رؤيته ، فكلاهما إنما يريد الواقع ويجهده في تحليل شريحة منه ويجد في البحث والتنقيب بأسلوبه الخاص .

ولأنك أن صورة الواقع بدت غامضة في تلك النظرية التي توقفت عند حدود التمسك به من منطق مرآوى ومنظور حرفي قد يكتفى فيه بأن يعكس لنا مجرد صورة فوتوغرافية منه ، ولكن الأهم من ذلك أن تناقضات الواقع قد آن لها أن تظهر مرجلية من خلال تلك الممارسات الجادة التي ينهض بها الفنان أو العالم . فمع اتساع رقعة الواقع ومع استئداد قسوته تزداد الحاجة إلى مزيد من التعرف عليه بالاقتراب منه ، الأمر الذي تنهض به أجيال من الناس في ظلال ذلك الحلم القديم الذي انتهى إلى إمكانية جمع أطراف المعرفة في رجل واحد ، ما يصبح غاية في العبت أن نلتصه في عصرنا إزاء ذلك التخصص العلمي الدقيق ، وتلاشي هذه النظرية الشمولية أمامه تماما .

على أن الذي يظل واضحا لا يكاد يتحول أن ذلك الواقع قد تراءى للقدماء حين جمعوا بين الفكر العقلاني والحسي الوجداني من خلال الفلسفة فكفروا من خلال الشعر كتعبير عاطفي يعكس رؤى الواقع في لحظة امتزاجها

بعقل الفنان وشعوره معا . ومن هنا كان انشغالهم بالنقد مع الفلسفة والشعر
أمرا طبيعيا لم يُخل بأنظمة الحياة بقدر ما ضمن لها فريدا من الاتساق
والاستمرار في ظلال متشابهة تجمع قوى الفكر المختلفة من خلال ذلك التوحد
بين الضرورات ، فلم يصبح العالم فكرا خالصا ولا ذوقا خالصا ، بل جاء
الفكر مؤيدا بالفعل ، ولا بد لكل منهما من أن يمر بحركة جدلية متفاعلة
بين المعرفة والكيونة ، أو بين الحلم والواقع الخارجى على النحو الذى
رصده تصور أفلاطون لجمهوريته الفاضلة ، وشروطه التى رصدها للشاعر لى
يحق له الانتماء إليها إذا ما تخلص عن تشويه الواقع من ناحية وتحول إلى
داعية للفضيلة من منطق العقل والقيمة المطلقة من ناحية أخرى .

ومن هنا يتراءى لنا الواقع بمعناه العام منذ طرحت أولى النظريات
النقدية ببعديها الأفلاطونى والأرسطى على السواء ، بل لعل الجانب
الثانى الذى عرضه أرسطو بدا أشد ارتباطا بواقع الحياة خاصة منها
ذلك الجانب النفسى الجماعى الذى حدد فيه وظيفة الدراما بتطهير
جمهور المتلقين من عاطفتى الخوف والشفقة إزاء الموقف الدرامى ، وبانتهائه
بلحظة التنوير التى تنفجر فيها أزمة البطل نهائيا .

ومعنى هذا كله أن تصور الانقطاع عن الجماعة لم يكن واردا منذ
العصور الأولى ، إلى أن يأتى الانفعال الرومانسى الحاد الذى يكاد ينزع الذات
عن المجتمع فى محاولة لاقتلاع جذورها ، ولكنه حاول أن ينجو من الإخفاق
فاستبدل بالمجتمع ما أسماه الرومانسيون بالطبيعة ، باعتبار ما تقدمه لأبنائها
من ذلك التعويض النفسى الذى تظل دلالة قائمة على دقة الصلة الاجتماعية
التي تحكم الرومانسى إلى مجتمعه على الرغم من تمرده عليه وتطاوله ، باعتباره

مجموعة من القيود والأغلال التي قد تعوق حركته الحرة الطليقة وربما قيدتها إلى حد بعيد ، ذلك أن الحسن الرومانسي قد تمادى في وعظمه وطيشه ولكنه انتهى إلى ذلك الأسفل الذي فرضه عليه التصور النقسدى الدقيق لطبيعة التعبير عن الذات من خلال صرخة الألم العفوية التي تعد - في جوهرها - جزءاً من العلاقات الاجتماعية مهما كانت صورة التعبير عن الانفعال ، وما ينتهي - بالضرورة - إلى استتارة الانفعال لدى الآخرين ولا هبطت قيمة الممارسة الفنية وحكم عليها بالعجز عن هذه اللهجة الجمالية فإذا ما جاءت نظرية الخلق عند ت. س. إليوت بدت سلاحاً ذا حدين : فهو يدين بولائه الشديد للوروثات على النحو الذي عرضه في رؤيته للفن كعنْ بعيداً عن الأفكار الدينية أو الاجتماعية أو الأخلاقية أو السياسية ، حين أراد أن يكتفى بدراسة النص نفسه دراسة عميقة ، وأباح للشاعر إمكانية الهروب من انفعاله وشخصيته ، مما شجع النقاد على الانصراف عن الدراسات الاجتماعية والنفسية في الأدب باعتباره مجرد صياغة جمالية لاعلاقة لها بالتفسيرات البطولية أو الأخلاقية أو النفسية أو الاجتماعية الخارجة عن إطار الموضوع ، وبذا ظل الموقف جامداً على مجرد الاختصار على السمات الجمالية في الإنتاج الفني مما حدا إلى إهمال كل العوامل الأخرى واسقاطها من الاعتبار تماماً .

وعلى الرغم من هذا التماسي لأخطر الأشياء في التشكيل الجمالي للنص الأدبي تظل رؤية إليوت كاشفة عن طبيعة التزاوج الثقافي وضرورته على كل المستويات الفردية والجماعية ، وكذا على المستويات الزمنية بين ماضٍ وحاضر أو - بمعنى أدق - بين ذاكرة الماضي التراثي والتي تعد من أغلبي .

ممتلكات الشاعر وبين عبقرية الحاضر التي تتجسد في توهيته الفردية ، وكأنه بذلك يحى دور " الأنا " من الضياع ، في نفس الوقت الذي يرتد فيه إلى التراث في محاولة جادة للاعتراف بإحياها ذاكرة ضمانا لاكتساب الأصالة واستمرارا للتواصل دون تورط في مناطق العزلة أو الانقطاع الذي قد يؤثر في كيان الفنان وفننه معا .

ولم يكن بعيدا عن تصور إليوت ما انتهى إليه (روبرت بين وارين) في تحليل للشعر باعتباره " ليس جزءا من أى عنصر من العناصر بل يعتمد على مجموعة من العلاقات ، على البناء الذى ندعوه قصيدة " (١) .

وعندئذ يمكن حصر وظيفته الناقد في مجرد التمعن في هذه العناصر من حيث علاقاتها المتداخلة على افتراض أن المعنى يتكون من قضايا الشكل (الوزن والصورة والعرض إلى غير ذلك) ، ومن قضايا الشكل (الوزن والصورة والعرض إلى غير ذلك) ، ومن قضايا المحتوى (الواقع والفكرة وما إليهما) ، حيث تعمل كلها معا دون انفصال .

ومن هنا ظل التواصل الفكرى واردا في تصور أصحاب التنظير النقدي على مستوى النظريات المختلفة المتباعدة زمنيا منها والمتزامنة على السواء ، فإذا بالواقعية تلتقط الأطراف الإيجابية مما سبقت إليه في النظريات الأولى في محاولة لتوفيق العناصر لا الاقتصار على تليقها ، ومن ثم ظلت للرؤية

(١) خمسة مدخل إلى النقد الادبى ١٩٦٠ .

التراثية مكانتها ، وعدت قاسما مشتركا بين البيئات والنظريات فظلت - بذلك - أصلا من أصول الفكر النقدي من ناحية والمنطق الإبداعي من ناحية أخرى ، وظلت ذاكرة الشاعر والناقد فى حاجة إلى مزيد من المخزون الفكرى الطويل الذى يعد شاهد إثبات على الماضى ودليلا على حركة الحاضر بين ثباته وتحوله .

وفى حدود نقدنا العربى ظلت المحاولة واردة بدقة ، وكان مصدرها فى معظم الأحيان ذلك الحوار الجدلى حول ما عرف بعمود الشعر واستمرار تعقب البيئة النقدية للشاعر تملى عليها التعليمات وتفرض الشروط من خلال ضرورة التزامه بـ "الوضوح" أو "شرف المعنى" وصحته كما سار على نهج ذلك القدماء مثل المرزوقى والأمدى . وكذا كانت قضية السرقات الشعرية فتحا متميزا فى باب الرؤية التراثية التى تحاول استكشاف الخيوط الدقيقة بين حقائق الإفادة من التراث وبين السطوع عليه ، أو حتى محاولة الاستسلام والخضوع التام له ، مما يدخل بالشاعر فى منطقة الاستعباد وقد يحول بينه وبين الإضافة إليه . وكذا مما شاع فى البيئة النقدية من انتشار تلك المقولة الخطيرة حول نقاد المعانى ونقاد الألفاظ تحت دعوى أن كل شئ قد قيل وأن الأول لم يترك للآخر شيئا ، وأنه لا جديد تحت الشمس ، وتناسى هؤلاء أن الجديد يأتى بالضرورة اتساقا مع وقع الحياة طالما تجدد سطوع الشمس ذاتها .

وكذلك دار الحوار النقدي وكثرت صوره حول قضية اللفظ والمعنى وقضايا البديع وما حاول من خلاله النقاد أن يفتحوا من مجالات التجديد للمحدثين

وابتكارهم به تسليماً منهم جميعاً بهيمنة التراث وسيادته . ومحاولة المعالجة من خلاله ، وضرورة الحفاظ عليه والتمسك به . وكانت البداية مع تعرف النقاد على خطر التراث وضرورة التأكيد على أهميته وتسجيل دوره في أصالة الإبداع مما يترأى لنا في ظلال ذلك البحث الدائب عن الأصول ، بل الحض على التمسك بها على النحو الذي عرضه المرزبانى من روايته حول نصيحة أبى تمام . لتلميذه الباحثرى في مرحلة النشأة الننية بأن يحفظ من أشعار العسرب القدماء عشرة آلاف بيت ثم ينساها^(١) . ولعل أخطر ما في الرواية هو تلك الرؤية النفسية لقضية النسيان التي يترجمها علم النفس بمصطلحاته حصول اللامعى ومنطقة اللاشعور واستغراق المعلومة في مكونات أى منهما إلى أن تطفو على السطح في لحظة الإبداع .

ولعل نفس الرصد قد ظهر بشكل أقل ذكاءً عند ابن قتيبة حين اشتد ارتباطه بالتراث بصورة مطلقة سائراً بذلك على منهج اللغويين ممن كتبت شروطهم في فن الشعر . وتنافسوا في مؤاخذاتهم للشعراء المحدثين على ما شغلوا به من عناصر التجديد ، وهذا ضيقوا أمامهم مجالات الابتكار إلا من خلال القدماء ، الأمر الذي انتهى ببعضهم إلى إلزام الشاعر بنفس الحدود التي دار فيها القدماء ، وحكمت في إطارها فنونهم ، وكأن الناقد لم يبق بذلك للشاعر من فنه وقدراته إلا مجرد اختيار اللفظ وحسن الصياغة وجودة النسق لإبراز المهارات الفردية المتميزة .

(١) الموشح للمرزبانى ٥٠٧ .

وما يلفت النظر ويستوقف الناقد حول أصالة ذلك الموقف التراثى تلك المواقف التى رصدها التاريخ الأدبى قبل التعقيد بكثيره وقبل التوقف عند القواعد الموضوعية التى حاولت أن تكسب النقد قدراً من العلمية ، فمن لدن الجاهلية تلقانا تلك المواقف الانطباعية للشعراء وهذه لانعتها نقسدا يعتد به ، ولكننا نعددها ومضات متميزة أحسن أهلها قداسة الموروث ، وسعوا إلى إثبات ولائهم المطلق له ، وكأن الشاعر يعانى حرجاً شديداً إذا ما نظم دون أن يعيل موقفه إلى أصل قديم ، فلم يرد أن يبدأ من فسراغ على نحو ما صنع امرؤ القيس ، حين أكد أنه لا ينجى الظلل باكيا ومستبكيًا وواقفاً ومستوقفاً إلا بإيحاء ما سبقه إليه ابن خدام فى قوله :

(١)

عوجاً على الظلل المحيل لأننا .. نيكى الديار كما بكى ابن خدام :

وعلى ما فى الموقف من بساطة الأداء ، ووضح التصور ينطلق كذلك كعب ابن زهير مؤكداً مكانة سلفه ممن تتلمذ عليهم ، ولعله قصد دور أبيه فى تكوينه الفنى ، وانتماه إلى مدرسته من لدن أوس بن حجر فإذا به يردد غير وجل :

(٢)

باأرانا نقول إلا معساراً .. أو معاداً من لفظنا مكروراً

(١) ديوان امرؤ القيس ٧٤ .

(٢) ديوان كعب بن زهير ١٥٤ .

وربما كان أدق من هذا كله فى بيان ضرورة التراث ما توقف عنده
أصحاب التجديد الذين رفعوا ألوية التمرد وعلت لديهم أصوات! الرفض للمقديـ
م وكأن بينهم وبين السلف ثأرا لا يهدأون إلا بأخذه ، ولكننا لانجد حتى عند
أشد الشعراء تمردا استجابة صادقة لصوته الرفض ، الأمر الذى نفصل فيه
بتبيين عمر الحركة بعد موت صاحبها على نحو ما صنع أبو نواس فى هجومه على
الرموز التراثية من خلال صيغته التهكمية الساخرة التى قصد فيها إلى منبأ وراء
ظاهر الألفاظ على نحو اتهامه للحربى بالشقاء والتعاسة والغباء فى قوله :

عاج الشقى على رسم يسائله وجئت أسأل عن خماره البلد
أو قوله: قل لمن يبكى على ربح درس واقفا ماضر لو كان جلوس.

وغير ذلك كثير من الشواهد التى تنتشر فى ديوانه على الصعيد النظرى
الذى يهدمه أبو نواس نفسه حين يلجأ إلى التراث فى أكثر من موقف فإذا به
يقع فيما حذر منه على نحو قوله :

يادار ما فعلت بك الأيام	ضامتك والأيام ليس تضام
عم الزمان على الذين عهدتهم	بك قاطنين وللزمان عسرام
أيام لا اغشى لأهلك منزلا	إلا مراقبة على ظلام
ولقد نهزت مع الغواة بدلوهم	واسمت سرح اللهو حيث أساموا (١)

وكأننا بالشاعريتنا لوجيب وبهاجم ويدافع ، وإذا هو الخصم والحكم
فى قضية لانراها - ولعله أيضا لم يرها - إلا خاسرة فى نهاية المطاف ..

وبذا يبدو مقرراً في حركة تاريخنا الأدبي أن حركات العنف التي أعلنت
عداءها للتراث لم تصمد طويلاً ، بل سرعان ما لجأت إليه بعد أن حكمت
على نفسها بالأنفول والفشل . ربما بسبب من هذا التكرار ربما بسبب من تلك
الدوافع غير الفنية التي كمنت من وراء تلك الحركات المتعددة . ودليلنا في ذلك
ما ظهر في نفس العصر من حركات أخرى بدت أقرب إلى الجادة وأصدق فـي
النوايا والقدرة على التأثير في حركة الفن ، فإذا بها تقر ضرورة استنادها إلى
تراث أصيل لم تتحامل عليه ، بل تعترف به وتصفق له ، ولكنها تضيف إليه ومن
خلاله الكثير من عبقریات الفن المتميزة على النحو الذي أبرزه أبو تمام فـي
تجديده الثقافي الذي جمع فيه - لأول مرة وبشكل دقيق - بين منطق الفكر
والشعور في لحظة الإبداع ، ومن ثم التقى فكر الشاعر المحدث بشعور الشاعر
القديم لينتهي إلى نتيجة واحدة مؤداها ضرورة الاستناد إلى الأصول ضماناً
لسلامة البناء ، فكانت الصورة عند أبي تمام قادرة على الاحتواء لكل المتناقضات
وهو احتواء إيجابي لأنه يبدو قادراً على توجيه الحركة الأدبية بكل ما ثقته
الشاعر من فلسفة عصره وعلومه ومصطلحاته وتاريخه ومادونه العلماء فيه من علوم
مختلفة عربية كانت أو مترجمة .

ولعل فكرة المدارس الأدبية تزيد موقف التراث أصالة وعمقا ، ذلك
أنها إنما تنطلق من واقع الحص التراتي الجمعي من لدن أوس بن حجر
وشامة بن الغدير إلى زهير وابنه كعب إلى الحطيئة إلى هدية بن الخنرم
وكثير عزة ، إلى جميل بثينة وذی الرمة ، وغير هؤلاء من الشعراء ما يدل
على تنبؤ القدماء لتلك الضرورة التراثية من ناحية ، وتسليمهم بضرورة

صقل الأداة باعتبار ملكيتها الجماعية وسياقها العام من ناحية أخرى ،
 وكأن شمة إيماننا مشتركا لدى القدماء بأن للغة عالمها البشرى العام
 الذى يترك للشاعر فرصته فى استخراج كل ما تستبداه فى أعماقها من طاقات
 إيحائية وتصويرية لاتتعرف عليها إلا المواهب الخاصة والقدرة على
 الابتكار مما يتطور فى ذلك التمايز الذى تكشفه الفروق الفردية بين
 الشعراء فى درجات الإبداع .

ومع تطور الحركة الأدبية وتعمد ثقافة العصر يسعى فريق من شعرائه
 المحدثين إلى تأسيس مدرسة لهم على منهج القدماء، ولكن أعضاءها ومؤسسيها
 تدفع بهم إليها ثقافة العصر منذ جاء مسلم بن الوليد ليحمل لوا " مدرسة
 البديع العباسية وليحق به على نفس المنهج تلميذه أبو تمام ، وليتسلم
 الراية بعد ذلك أبو الطيب وأبو العلاء ، وليقوض لها فى منتصف الطريق
 من يتعرض بالدرس التفصيلى لأبعادها ويحاول تقويمها من خلال حركة المد
 التراثى ، أقصد بذلك ما صنعه عبد الله بن المعتز فى كتابه البديع ،
 وبذلك يبدو التفاعل إيجابيا ونافعا حول قضية التقليد والإبداع معا ، خاصة
 إذا ما رأينا الموقف من خلال التحليل قبل القفز إلى التقييم وإصدار الأحكام
 على تراث هو أولى بأن يظل برئيا خارج قفص الاتهام ، خاصة إذا أخذنا
 فى الاعتبار أن الإبداع يعد حلقة ضرورية يحيا بها التراث وإلا فقد كمشا
 كبيرا من حيويته وقدرته على البقاء ، ذلك أن خلود التراث يبدو مرهونا بتلك
 المحاولات الابتكارية التى تجدد دماءه وتضيف إليه من خلال شعراء العصور
 المختلفة حيث تأخذ من كل حسب طبيعة ثقافته وحجمها وتنوعها ومصادرها
 ومناهج توظيفها .

وهكذا تردد لدى النقاد العرب إيمانهم بضرورة الانتماء التراثى لضمان أصالة العمل الفنى ، ولم يتردد ابن طباطبا فى أن يفرض على الشاعر ضرورة مداومة النظر فى الأشعار القديمة لتلصق معانيها بفهمه وترسخ أصولها فى قلبه ، وتصير مواد لطبعه . ويذوب لسانه بالفاظها ، فإذا جاش فكره بالشعر أذى إلى نتائج ما استفاده مما نظر فيه . فكانت هذه النتيجة كالطيب تركب من أخلاط كثيرة فيستغرب عيانه ويغض مستقبطة (١) .

ومن هنا ينتفى أى منطق استثناء لأى من الشعراء من هذه القاعدة ، بل إن الشاعر العظيم يظل خاضعا للتراث دون أن يقع ضحية الاستعباد لجانب منه ، إذ يتحول الواقع التراثى إلى جزء من كيان الشاعر له أن يفيد منه وأن يزواج بين تجاربه وتجارب أسلافه ومعاصريه لتصبح الثقافة لديه عامل إخصاب يزيد من عمق التجربة ولا تتحول إلى عامل إفساد وتقم حين تتحول إلى قيد خارجى يتحكم فيه ويسيطر عليه ويكبل حركته وربما أسقط ملكته تماما . .

ومن هنا لا يتنأى قيام الصورة المشرقة للشاعر المبدع مع كونه شاعرا تراثيا الأمر الذى استوقف حازم القرطاجنى فى حديثه عما يمكن أن يضيفه الشاعر من تلك المعانى التى قلّت فى أنفسها ، فما كان بهذه الصفة فلا تسامح فى التعرض إلى شئ منه إلا بشروط : منها أن يركب الشاعر على المعنى معنى آخر ، ومنها أن يزيد عليه زيادة حسنة ومنها أن ينقله من موضع أحق به من الموضع الذى هو فيه (٢) . . . الخ .

(١) عيار الشعر ٨٧ .

(٢) منهاج البلغاء ١٩٢ .

ومن هنا تنبه حازم إلى حقيقة الحس التراثى وتوخى الدقة فى عرضه
والإضافة اليه والتجديد فى معالجته . . ولعله بدأ بذلك قريبا مما
أسماء القدماء " بتضمين المعانى " من حكم أو أمثال أو شعرا وغير ذلك
من ماثورات تزيد فن الشاعر غنى وثراء .

ومعنى هذا - فى مجمله - أن للشاعر أن يأتي بالمعنى الجديد
وأن يحتفظ لنفسه بطابع استقلالى متميز دون أدنى تعارض مع صدق حسه
التراثى وواقعية أدائه من المنظور الفكرى القديم والجديد معا .

ومن هنا يمكن أن ندخل الأصالة ذاتها ضمن عناصر الثقافة ببعديها
التراثى والحضارى ، إذ ليس المطلوب من الشاعر أن يبدع من فراغ قد يحوله
إلى نبت شيطانى لاستطيع حينئذ الاهتداء إلى أصوله وأساسه ، ولاتحول
الفن إلى نوع من الزيف ، راعى هذا الموقف هو ما نجع النقاد على التوقف
عند مسألة الأخذ فأقروها بل أفرد لها الحاتم فى حلية المحاضرة بابا
أسماء (باب إحسان الأخذ) وفيه يذكر عن العلماء بالشعر أن الشعراء
إذا تعاورا معنى أو لفظا أو جمعا هما وكان الأخذ منهما قد أحسن العبارة
عنه واختار الوزن الرشيق حتى يكون فى النفوس ألطف مسلكا كان أحق به ،
وخاصة إذا أخفى الأخذ ونقله من موضوع إلى آخر (١) .

(١) منهاج البلغاء ١٩٤ .

على أن هذا التثبيت بحسب التراث والتأكيد على أهميته لا ينبغي أن يتحول إلى جناية على الشاعر المجدد ولا تكرر المشكلة النقدية التي وقع فيها الآمدي حين فضل البحتري على أبي تمام ، وكذلك ابن المعتز في رسالته حول مساوئ أبي تمام ومحاسنه ، ذلك أن أبا تمام قد ظلم مرتين؛ أحدهما لدى الآمدي الذي عجز عن استيعاب تجديده ، والثانية عند ابن المعتز حين أدخل موقفه الشخصى وتحيزه للبحتري عاملا من عوامل الترجيح لمسلكه على مسلك أستاذه ، وكذلك تكرر الموقف إزاء ترجيح فن البحتري المحافظ على فن ابن الرومي المجدد ، وكانت الوقفة - بالطبع - من جانب علماء اللغة الذين تناغم ذوقهم المحافظ مع ذوق البحتري أكثر من غيره .

ويظل مهما في تفسير قضية المحافظة أو التقليد أن العصر ينبغي أن يتقبل هذا الأمر ويشجع عليه ، وهو موقف رصده بعض النقاد القدماء أيضا حين تعرض لتصوير طبيعة الحركة الأدبية وما يعوج فيها من تيارات تجمع بين القديم والجديد من وجهة نظرهم حيث قالوا شيئا بما سجله ابن رشيق في العدة ، وإنما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين ابتداء هذا بناء فأحكمه وأتقنه ، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه (١) .

وليس ثمة شك في أن البناء لا تكتمل صورته إلا من خلال الاثنين معا إذ أن الجمال يتطلب النقش والزخرف بناء على الأساس الذى أقيم له أصلا ،

وعلى هذا لانجد مبررا لتلك الضجة الكبرى التى تبناها النقاد حول الموازنة بين شعر الطائيين أبى تمام والبحترى التى عرض لها الدكتور مندور فى النقد المنهجى قائلا "وأما شعر كشعر أبى تمام والبحترى الذى نسميه بالكلاسيكى الجديد فمن البين أن العلاقة فيه 'واهية' وإنما هى معان تقليدية يصوغانها صياغة جديدة ، والذى حدث أن مسألة السرقات لم تنشط إلا حولهما ، ولهذا جاء البحث عن أصالتهما لا يكاد يتصور ، وإن تصور لم يكن من السهل إدراكه" (١) .

ومن هنا كانت النظرة الموضوعية عنده تنتهى إلى أن المحنة لم تأت من التقيد بالاصول الفنية للقصيدة القديمة ، ولا من الأخذ من نفس الموضوعات التى أخذ فيها الجاهليون ومن بعدهم ، فكلها موضوعات إنسانية شغلت الشعراء منذ الأزل وستشغلهم إلى الأبد ، وإنما أتهم من تقيدهم بالتفاصيل .

ولكنهم حتى فى تقيدهم بالتفاصيل - إذا سلعنا بهذا القول - لم يقفوا عاجزين عن إبراز محاولاتهم الإبداعية فى كثير من الأحيان ، فقد ظل القديم يمثل نقطة البدء الأولى التى على أساسها يتم البناء ، ويسجل عليها بعد ذلك تجدد الحياة الإنسانية ومقاييس حيوية الحركة الأدبية .

(١) النقد المنهجى عند العرب ٣٦٣ .

(٢) المرجع نفسه ٣٧٠ .

ومع التسليم بصحة قضية التراث كضرورة فنية يظل الواقع هنا قابلا للجدل والمناقشة باعتباره ضرورة أخرى توازى الأولى وتتفاعل معها وتتميمها، وتدعمها، وتضيف إليها أبعادا جديدة متميزة . وبذلك ينبغي أن يرفع الجور الذى اصاب الواقع إهمالا أو إغفالا فى بعض النظريات النقدية ، ذلك أن الأمور تبدو فى غير صالح العمل الفنى إذا ما أخذت من منطق النظرة الجزئية أو الأحادية لما تتسم به من قصور لا تستساغ نتائجه إزاء العمل أو صاحبه أو بيئته . فإذا كانت النظريات القديمة قد اتخذت من الموضوع أساسا للتقليد فى الفن فإنها قد سلبت الواقع أهم مميزاته وفعالياته ، ذلك أن أصحابها لم يشغلوا بطبيعة الجدل أو التفاعل الإيجابى الذى يمكن - بل ويتجتم - أن يحدث بين الفنان وموضوعه تأثرا به وتأثيرا فيه ، ابتداءً فى ذلك من اختياره لإحدى شرائح واقعه إلى وسيلة المعالجة الفنية التى يأخذ بها ، إلى استيعاب الموقف لرويته الفنية ليخرج من ذلك كله إلى جمهوره مظفرا بما احتوته صناعته من تحويل التجربة الجزئية فى حدودها الفردية الضيقة إلى تجربة إنسانية عامة تبدو أكثر شوعلا ورحابة وعمقا .

ومعنى هذا أن الحديث حول الواقع كضرورة لا يتم إلا من خلال الاعتبارات الأساسية التى تعند بمكانة الذات المبدعة وتحتوى دورها لا فى مجرد رصد أبعاد الواقع ، بل فى محاولة إعادة تشكيله وتجديده وإضافة إليه ، خاصة إذا وضعت فى الاعتبار من وقائع التاريخ ما نهضت به الأعمال الفنية التى بدت إرهاصات مبكرة لحركات ثورية كبرى ربما من قبيل التنبؤ بها ، لكنه تنبؤ يكشف عن ممارسات واقعية يعيشها الفنان حين يصطدم بحقائق واقعه ويحاول أن يتعمقها باعتبار طبيعة مادة الخبرة الجمالية

على حد تعبير "جون ديوى" إذ يراها بشرية فى علاقتها بالطبيعة التى هى جزء منها ، فالخبرة الجمالية مظهر لحياة الحضارة ، وسجل لها ، وإحياء لذكراها ، وهى وسيلة لترقية تطورها ، كما أنها - إلى جانب ذلك - بمثابة الحكم النهائى على صفحة تلك الحضارة ، ولئن كانت هذه الخبرة نتاجا يستحدثه الأفراد ويستمتعون به ، إلا أن هؤلاء الأفسراد أنفسهم ليسوا على ما هم عليه إلا بسبب الثقافات أو الحضارات التى يشاركون فيها » (١) .

وربما بدا النحو الذى أخذت به المحاكاة أقل خطرا على الواقع مما انتهى إليه الرومانسيون الذين حفزتهم العدوانية إلى التمرد على كل الاشياء تراثا كانت أو واقعا كرد فعل طبيعى لضيقهم بتقاليد العصور الإقطاعية المظلمة التى عرفت من النظم الاجتماعية نسقا عبوديا يكاد يتنافى - فى جوهره - مع التطلعات البرجوازية الجديدة التى صفق لها الرومانسيون ورفعوا من شأنها ، فبدت البطولة الفردية أساسا للتحرر، ومن ثم أصبح كل فرد من أبناء الطبقة الجديدة قادرا على إثبات وجوده بصرف النظر عن نبالة نسبه أو شرف انتماؤه إلى ذوى الدم الأزرق على النحو الذى أقره المجتمع الوسيط ، ومن ثم بدت النظرة الرومانسية متمادية فى شططها ووعوتها مما بدا فى مناداة أبنائها بضرورة الاغتراب عن المجتمع

باعتبار ذلك الاغتراب سلوكا اجتماعيا مبررا ينهض على أساس من رفض القيود والأغلال التي يفرضها المجتمع على الفرد فيكبل حركته ويسلبه حرته ، وهو ما حاولت الرومانسية التعويض عنه للسلوك البشرى من خلال اللجوء إلى الطبيعة بما تتسم به من رحابة وحيوية ، فمن خلال الطبيعة وجد هـا يستطيع أن يسكب آلامه وأن يضخم آماله ، وأن يحلم كما يشاء ، ويطوع ما يشاء من مقوماتها لتجربته الخاصة التي عدها محور الكون فلم يحرص على تجاوزها .

وربما بدا من اشد النظرات النقدية غرابية في موقعه من الواقع وحساسيته إزاء ما انتهى إليه تـ سـ إلـيوت^(١) ، فعلى الرغم من روعة نظريته إلى البعدين التراثى والفردى من أبعاد الفكر الإبداعي إلا أنه لم يرفض التضحية بالواقع في صورة جريئة أعلنها صراحة فيما أباحه للفنان من إمكانية هروبه من شخصه وواقعه وتجارمه ، وكأن برجه العاجى يكفل له كل مقومات الصياغة الجمالية بصرف النظر عن المدلول الذى يمكن أن يقوم على أساس قيمة فنه ، وكأن إلـيوت قصد إلى تناسى أن الضروريتين إنما تسيران على نسق متكامل لا يمكن نقض جانب منه وإلا سقط البناء جملة وتفصيلا ، فما كان للواقع أن يترجم فى فن حقيقى إلا من خلال التمسك بالموهبة الفردية الخاصة ، وما كان للتراث أن يعيش وجودا ذا قيمة حيوية

(١) تراجع نظريته حول الموروثات والموهبة الفردية فى (مدخل إلى النقد الأدبى) .

- ٢٤ -

إلا من خلال اختلاطه بالواقع الذى يعيد ترجمته ويوصل لقضاياها ، ويزيد ،
صقلا وأصاله .

وعلى هذا ظلت النظرة الواقعية أكثر قدرة على رد الاعتبار للواقع
وإنقاذه من منطقة الإهمال أو حتى الهجوم ، حيث بدا الواقع يقوم أساسا
على مدلول من الفعالية التى يبدو من خلالها فاعلا ومفعولا به فى آن واحد ،
إذ ينبغى أن تستكشف من خلاله رؤية الفنان وتفاعل ذاته معه ، ليصبح
الطابع الجدلى بين الذات وموضوعها أساسا للرؤية المتكاملة للأشياء
ومن ثم بدت هذه النظرية قادرة على احتواء الموجب فى النظريات التى سبقت
إليها ، رافضة للسالب فيها ، بل ربما كان هذا الرفض فى صالح الحركة
الأدبية فى نهاية المطاف ؛ تلك الحركة التى تضع لكل عنصر حجمه الطبيعى
فى التشكيل الجمالى للعمل ، بل تضع فى الاعتبار أيضا ما يجب على الناقد
أن يسلكه تفسيرا للنص وتقويما من خلال القواعد الموضوعية التى ينبغى
أن يأخذ بها نفسه فى نفس الوقت الذى يطبع فيه الأشياء بحساسيته الخاصة
بشرط أساسى يفرض عليه ألا يجعل من تلك الحساسية فاصلا نهائيا أو وحيدا
فى التقويم حتى لا يقود نفسه وغيره إلى زحام فوضى الأحكام النقدية .

ونظرة تاريخية شاملة لواقعنا بين ماض وحاضر تكشف عن عمقه التأثيرى
فى عملية الإبداع من خلال منطق الالتزام الذى أخذ به الشاعر العربى نفسه
منذ بداية قافلة الشعر العربى حين ارتفع الصوت القبلى الحربى عند
عمرو بن كلثوم ، إلى ما قبله من صوت السلام القبلى عند زهير ، إلى الرؤية

الطبقية التي تبني شعراؤها قضايا العبودية عند عنثرة أو الصعالة عند عروة بن الورد وتأبط شرا والشنفرى والسليك ، إلى ما جاءت به العصور التالية من ملامح التطور والتجديد حين تحول الواقع إلى عقيدة وفكر مع التحول الإسلامى والتجديد فى معجم الشعر ، إلى ما ورد من صور الالتزام بقضايا السياسة من لدن الفرق السياسية المختلفة خاصة فـسـى عـصـرـنـى أـمـيـة ، إلى ما عاشه شعراء الخضرمة الغنية من صراعات عميقة بين مد وجزر على مستوى الواقع والتراث معا ، لينتهى الموقف - فـسـى معظم الأحيان - إلى المصالحة بينهما باعتبارهما ضرورتين لامناص من اللجوء إليهما والصدور عنهما معا ..

وعلى هذا النمج امتد الموقف على مدار العصور الأدبية المختلفة ، حتى لدى شعراء الاغتراب والتحرر بزعامة أبى نواس ونظرائه ممن سلكوا مسلكه ووقف فى موازاة دورهم ما استطاع أن ينهض به بعض شعراء الزهد والتصوف فى نفس الإطار من الظروف والعوامل البيئية .

وبذلك ظل الواقع شديد العمق فى ممارسات الشعراء الذين لسم يتوقفوا عند مجرد تسجيله وتصويره ، بل ربما استطاع بعضهم أن يزيده عمقا وتوثيقا من ناحية ، وأضاف بعضهم إليه مما أسقطته ذاكرة التاريخ وربما قصد إلى إسقاطه بعض المؤرخين على ذلك النحو الذى صنعه البحترى حين سجل أبعاد انتصار الأسطول العربى بقيادة أحمد بن دينار على أسطول الروم فى معركة حربية مشهورة سجل فيها بمنطقة الانفعالى والواقع معا ما رآه من هزائم وانتصارات بين الفريقين حين قال فى القائد

غدوت على الميمون صيحا وإنما
 وحولك ركابون للهول عاقبوا
 صدمت بهم صهب العذائين دونهم
 يسوقون أسطولا كأن سسفينه
 فما رمت حتى أجلت الحرب عن طلي
 غدا المركب الميمون تحت المظفر
 كغوس الردى من دارعين وحسر
 ضراب كإيقاد اللظى المتسعر
 سحائب صيف من جهام ومطر
 مقطعة فيهم وهام مطير^(١)

فإذا بالبحترى يلعب دورا تاريخيا يكمل به روميات أبى تمام ويضسع
 حلقة متميزة تربط بينها وبين روميات أبى الطيب بعد ذلك ، إلا أن قصيدة
 البحترى تظل متميزة بما أكدته حول الحدث الذى أسقطه التاريخ إلى أن جاء
 كتاب فازبليغ (العرب والروم)^(٢) ليأخذ مادته من هذه القصيدة ، وكأن
 ضياعها يمكن أن يمثل خطرا لا يطمأن إليه حول تلك الأحداث والوقائع ،
 ما يذكرنا بأهمية الدور الكبير الذى اعترف به أرسطو للشاعر - أى شاعر -
 بالطبع - حين يمنحنا حقائق أسنى من تلك التى يعطيها المؤرخ ، هسى
 أسنى لكونها خيرا من تلك تمثيلا^(٣) ، وإن كان هذا الموقف لا يؤخذ
 على إطلاقه فى كل الأحوال ، كما أنه لا يبدو رهنا فى كل الأحوال أيضا
 بما انتهى إليه أرسطو من ضرورة صدور الشاعر عن الوهم ، أو على حد تعبير

(١) ديوان البحترى ١٨٢/٢ .

(٢) ترجمة الى العربية د . محمد عبد الهادى أبو ريدة .

(٣) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى .

حكوته أن الشاعر " يهبنا وهما عن حقيقة أرفع " ^(١) إلا إذا حصرتنا مفهـوم
الوهم حول إعمال ملكة الخيال في استجماع أطراف الصور ، وميزنا بنفس
البارقة التي اصطنعها كولردج وبين الوهم كعوض وروى مفككة ، لا رابط
بينها وبين الخيال ، كملكة لها فعاليتها وقدرتها على الإلام بجوانب
الصورة واصطناع ألوان من التفاعل بين جزئياتها ^(٢) ، مما يجعل قبول
" ارفينج بابيت " قريبا إلى القبول من هذه الزاوية إذا ما أخذنا بخلاصة
حواره حول العبقرية والذوق حين يجعل العبقرية كائنة في بنية المرء
الجوهرية بحيث تجعله متفردا عن أقرانه وترك له الحرية في أن يكون خالقا
أو أن يكون مقلدا آليا وعليه أن يصور مزاجه وذاته وألا يخضع لأى قيد
على مخيلته " ففي ارض عبقر الموهومة تجول العبقرية طليقة ، وهناك
تكون لها قوتها الخلاقة ، وعلى العبقرى أن يطلق لنفسه العنان خياليا
وانفعاليا ، وأن كل ما على الناقد هو أن يتلقى انطبعا عارما من النتائج
المنطلقة كتعبير جديد ^(٣) .

وبهذه المساهمة في إرهاب العبقرية الخلاقة يصبح الناقد خلاقا
بدوره ، وإلى هذا المدى تكون العبقرية والذوق شيئا واحدا . .

(١) خمسة مداخل الى النقد الادبي

(٢) نفسه .

(٣) نفسه .

ومعنى هذا أن الرؤية الواقعية للأشياء تستوقفنا عند كل جوانب العملية الفنية ، إذ لابد - في موازاة هذا اللقاء بين الإبداع والنقد - من لقاء آخر ينتظر بين الواقعية في صورة موضوعها ، وبينها في صورة الذات المبدعة ، ولعل هذا الموقف هو ما يخلق لنا أفضل طراز من المبدعين الذين - على حد تعبير " بابيت " أيضا " يبلغون الحقيقة العامة دون التضحية بخصوصية الشخصية ، وعندها يصبح العمل عاما ونسيجاً متميزاً في نفس الوقت " (١) .

ومعنى هذا أيضا أن اللقاء في لحظة الإبداع إنما ينبغي أن يقع بين كل المقومات فيما عدا الناقد الذي يتأخر دوره بالضرورة ، وتبدو المسألة في حاجة إلى قدر من الانضباط يفرضه المبدع أيضا على نفسه حتى لا يختل توازن الأشياء بين يديه ، فلا هو يضحى بذاته تماما ، ولا هو يسقط الواقع من حسابه أمام تضخم تلك الذات وتوهجها على النهج الذي سته بعض الرومانسيين وتمادوا فيه في فترة المد الرومانسي قبل مرحلة الأفل-بالطبع - ومعنى ذلك أن المسألة تحتاج إلى الكثير من كبح جماح النفس حتى لا يأخذها الشطط أو الخيال مما قد ينتهي بها إلى جفون العظيمة على حد تعبير (أرفينج بابيت) في قوله " فأنت ما إن تحو المعيار اللاشخصي الرفيع للقاعدة الأخلاقية التي تضع القيود على تلف المبدع

(١) خمسة مدخل إلى النقد الأدبي (مقالة أرفينك بابيت : العبقرية والذوق) .

على التعبير عن نفسه ، وقد تعذر عليك أن ترى المعيار الذى يتبقى من فضائل الإنسان غير انتشائه بنفسه وهو معيار لا يكاد يبلغ الحقيقة^(١) .

بل إن بابيت يوسع من دائرة القضية حين يرى خطرها يمتد ليتجاوز المستوى الفردى إلى مستوى الأمة ككل حين يراها وقد أصيبت برمتها بتلك الحالة من التهيج واحترقت بنار الإعراب عن الذات وبدلا من الخضوع لمقاييس أخلاقية أصيلة تجد استيلاء جماعيا للمزاجية والحساسية ، عندئذ تكاد تكون الحالة ميئوس منها . وواضح هنا أن الناقد يحاول الاعتماد بالمقاييس الأخلاقية وهذه لا ينبغي إسقاطها من الاعتبار بشكل عام خاصة فى المجتمعات التى تعرف العقائد والديانات ، فإذا ما اخذنا فى الاعتبار بما قاله ت . س . إليوت حين طالب بضرورة إجراء محاكمات أخلاقية للأعمال الأدبية وفق القانون الأخلاقى الذى يرتضيه كل جيل سواء كانت تحيا - بموجب ذلك القانون أم لم تكن^(٢) " تبين لنا أن إليوت يرجع إصدار الحكم إلى كل جيل على حدة ، وكأنه يسلم - بذلك - بصلاحيته كل الأجيال للاختيار والالتزام بدليل أن شيئا ما قد يبدو مألوفاً فى جيل لكنه قد يثير الاستمزاز فى جيل آخر ، ولكن يظل مطلوباً البحث فى هذا التوازن بين القيم والجيل الذى يتلقاها ويتبناها ، خاصة إذا وضع فى الاعتبار أيضا أن الانتشار المؤكد للعمل الفنى تتسع دائرته على مستوى

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى .

(٢) مقالة إليوت (الدين والأدب) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى .

المتلقين نقادا كانوا أوجماهير عادية ، فإذا كان الناقد يتأثر حقيقة بما يقرأ فما بالناس بجمهور العامة ، يقول إليوت " أعتقد أن لكل ما نأكله أثرا آخر فينا غير مجرد متعة الطعم والمضغ إنه يؤثر فينا أثناء التمثيل والهضم ، وإنني أحسب ذلك يصدق تماما على ما نقرأ " (١) .

ومن ثم يصبح منطق الاختيار في الفن من الأهمية بمكان ، وكذلك الالتزام بالقيم ، فمن عالم الاختيار ينظر كل فنان إلى موضوعه بطريقة تختلف - بالضرورة - لأنه شخص مختلف ، وربما اختار أشياء مختلفة ينظر إليها ولكن بترتيب مختلف من حيث الأهمية ومن هنا تصبح القيمة جامعاً لهذه الخلافات ، وربما كشفت جوانبها من خلال صداها لدى قراء الأدب الذين يعرف كل منهم ما يجب ، ومن واجبه أن يعرف بما ينبغي أن يحب ، ومن ثم يؤدى الأدب وظائف متكافئة تزداد قيمتها دون أن تصل إلى حدود التمزق الذى ارتآه إليوت حين قال " وآخر ما أتعناه " هو وجود أدبين : أدب للاستهلاك المسيحى وأدب للعالم الوثنى " (٢) قاصداً بذلك ضرورة الاقتداء بمبادئ المسيحية على الصعيد الأخلاقى وإلا فليقذف بالأدب إلى عالم آخر وثنى يتلاءم معه ، فإذا كان إليوت يضع فى حسابه ضرورة الإدراك الدينى العام فى منطقة الإبداع وكذا فى عالم النقد ، فقد حاول مع ذلك أن يضع المسألة كلها فى صورة معقولة حين تأمل ألوان الالتقاء التى جمعها فى قوله :

(١) مقالة إليوت (الدين والأدب) .

(٢) نفسه .

" انا مقتنع بأننا نخفق فى إدراك كيف أننا نفصل أحكامنا النقدية عن أحكامنا الدينية فصلاً كاملاً ، ولكن غير معقول . لو كان من الممكن أن يكون هناك انفصال تام لكان بها ولكن الانفصال ليس تاماً ولن يكون . . . " (١)

وعلى هذا النهج تلتقى إيجابيات الرؤى حول ضرورة الاعتداد بالجوانب الاجتماعية حين تسندها الجوانب الأخلاقية وتشهد من أزرها ، ومن ثم لا بد ان يوجد أدب كاشف عن كل جوانب الحياة سلبي وإيجاباً ، ويدخل فى هذا السالب ما اصطنعه بعض الرومانسيين حين بدا على قدر من الواقعية على حد وصف " ادmond فولر " فى قوله : " كانت البداية على شيوخ التصعلك المقبول ، وفى أولها لم تكن بأسوأ من إضفاء الرومانسية الخرقاء على كل وفد : رومانسية عاطفية مخمورة وقحة . . . " (٢) .

ذلك أن " فولر " قد اقتصر من الرؤية الرومانسية على تلك المنطقة السالبة التى لا تكاد تتجاوز دور الكسالى والمخمورين واللامسؤولين من أبناء المجتمع ، ومع هذا فهو يميز بشكل واقعى بين المعالم البارزة لكل من قسوى الخير والشرفى حياة المجتمع وواقعه ، ومن ثم بدا واقعى الرؤية فى أكثر من موقف ، ابتداءً من تحديده لمقاييس التعادل فى الواقع موزعة بين نسبب الخير والشرف لتوضع جميعها فى ميزان شديد الحساسية يلتقط منه كل فنان بقدر فيصور ما شاءت له قدرته الإبداعية من ناحية ومنطقه فى الاختيار من سرائع الواقع التى استوقفته من ناحية أخرى .

(١) خمسة مداخل ٥٨ .

(٢) نفس ٦١ .

ولعل هذا التصور قد حدا بالناقد إلى إصدار هذه الأحكام على التيار السالب في ظلال الرومانسية ، كما طرح نظيرا له على الوجوديين ومن تأثر بهم من راحوا يمارسون الوجودية - على حد تعبيره أيضا - دون وعي ولا لغة مفهومة ، فهم يصورون حرمان الإنسان وانحطاطه دون تعليق .

ومن هنا راح فوللر يكتف تصويره حول الأبعاد الحقيقية للأدب الحسى ويضع شروطه ومقوماته في شكل دقيق بدا فيه محكما بمنطق الخير والشر معا فهو يقول أيضا " لن يكون هناك أدب حى إن أنت تجاهلت الشر أو نأيت بنفسك عنه ، إن بذلك سيكون لك أدب متكلف الفضيلة في عالم مفرط التفاؤل ^(١) . ومن ثم راح الناقد يأخذ موقفا غنيقا من أحادية النظرة إلى عالم الشر ومحاولة التغافل عما في العالم من روى الخير فيقول بصدرا حكمه على بعض الأدباء الذين اقتصرُوا من فنونهم على معالجة منطق الشر " إن بعض الأدباء أضاعوا روى الخير وكانهم يثبتون أبصارهم على الفوضى ، كما لو كانوا يرونها واقع الحياة الوحيد أو الكلى ^(٢) .

وإذا بتلك الرؤية تستوقفه من خلال منطق نقدى طريف يحلل فيسه ما ينفر منه من هذه الصور التي لا تكاد تنطلق إلا من الشر ، وكأنه المصدر الوحيد للإبداع ما يذكرنا - على وجه السرعة - بتلك المقولة النقدية

(١) خمسة مداخل ٧١ .

(٢) نفسه ، ٧٢ .

- ٣٣ -

القديمة لدينا من لدن الأصمعي حين انتهى إلى أن الشعر " نكد لا ينبت إلا في الشرف إذا دخل باب الخير ضعف ولان " ومن ثم راح الأصمعي ومن سار على ضوء مقولته يتهم الشعر باللين والضعف في عصر صدر الإسلام ، بل راح يدقق في الاتهام حين جره على شعر حسان فاتهم بالضعف بعد إسلامه ليؤكد بذلك مقولته على ما فيها من غموض الدلالة حول مفاهيم النكد أو اللينة أو الضعف . .

فإذا بادىء فلوليردد نفس المقولة أو يبدو قريباً منها حين يقول على سبيل السخرية من ذلك المنطق الأحادي " هناك تجميع لألوان الحرمان لا يغنى من عناصر التلذذ والانغماس في اللذات والمرح الصبائي ، إن العديد من هؤلاء الأدباء يصرخون : انظروا ها أنا أكفر . . (١) .

ولعل قوله ينطبق بوضوح شديد على فئة من شعرائنا القدامى الذين رفعوا شعار هذا المنطق الناقص للأشياء من قبل والذين لم يروا السلوك إلا من منظور الرذيلة على نحو ما كان من منهج بشار في إعلانه ضرورة التحدي لكل القيم قائلًا :

من راقب الناس مات هماً . . وفاز باللذة الجسور .

وهو ما رده مؤكداً ومفرداً :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته . . وفاز بالطيب الفاتك اللهب وما تهادى فيسه أبو نواس بلا حدود حين عرض مجاهرته بزندقته ومجونته وكفره

(١) خمسة مداخل .

- ٣٤ -

من خلال هذا التحدى المعلن مما جعله الفلسفة الوحيدة لحياته
ابتداءً من قوله :

دع عنك لوى فإن اللوم اغراء ٠٠ وداونى بالتى كانت هى الداء
وانتهاءً قوله :

فإن قالوا : حرام ، قل : حرام ٠٠ ولكن اللذائذة فى الحرام

فمثل هذه الروى تبدو على درجة من القصور الذى لا يحمد لأصحابها
ولا ينبغى أن يتقبل منهم تحت أى مبررات للظرف الاجتماعى أو غيره ، ذلك
أن الواقع لا ينبغى أن يظل حبيس الانغماس فى اللذة الطارئة خاصة حين
تتكرر لتصبح قاعدة سلوك حياة مطرد ، إذ أنها تغفل - انذاك - الفاصل
الدقيق بين عالم الفضيلة وعالم الرذيلة ، ومما لاشك فيه أن هذا التساوى بين
المتناقضات إنما يمثل قمة الغفلة من ناحية ، وقمة التسلط على حقائق الأشياء
بلا وجه حق من ناحية أخرى . وهو الأمر الذى يعرضه أبو نواس أيضا حين
ينطق بتساوى الأشياء ساخرا من واقعيتها فى قوله لصاحبة الحانة :
فاحيس بريحهم فى ظل مكروسة ٠٠ حتى إذا ارتحلوا عن داركم موتى

ومن هذا المنطق يسقط الغن النواسى ونظائره من عالم الترفع الاخلاقى
فى ظلال الواقعية ، وعندها أيضا تسقط ثورته الفنية المزعومة حين
تصطدم بصخرة التراث التى قصد إلى تحطيمها ، وإن كانت بقية انهيار
ثورته الاجتماعية تتحطم أيضا على صخرة القيم التى ظلت شامخة تنطق بالتحدى
إلى الحد الذى دفع بالشاعر ونظرائه إلى منطق التحايل عليها ، ولعل

- ٣٥ -

قد تصور ان لهذا التحايل نتيجة إيجابية ، فما فتى يحاول النفاذ من خلالها إلى مطلبه بحثا في انديانات أولا في قوله جامعا بين اليهودية والمسيحية :

إن كان حرمها الفرقان بعد فقد أحلها قبل تواراة وإنجيل

ثم قوله مفردا المسيحية :

خذها على دين المسيح إذا نهى عن شربها دين النبي محمد

ثم قوله وقد أسندها إلى سقائها من اليهود خاصة :

ولكن يهودى يجبك ظاهرا ويضمر فى المكنون منه لك الغدرا

ثم رصده لأماكنها في الأديرة بالذات :

يا دير حنة من ذات الأكيراخ من يصحُ عنك فإني لست بالصاحي

رأيتُ فيك ظبنا لا قرون لها يلعبن منا بالبياب وأرواح

ولا فمن منطق مختل تماما إذا ما وقع التعارض بين القيم كجزء

من الواقع مع فلسفة الحياة اللاهية المتطرفة ، ولا أشد بلاهة من الشاعر حين يتناول الولوج إلى تلك الفلسفة من خلال افتراءاته الدينية وكأنه يبدو حريصا عليها ، وهو - في الحقيقة - يحمل لها كل معاول الهدم والدمار ليقضى عليها من أعماقه ، فإذا بأبى نواس وأفراد عصابته يتخذون من الإرجاء ستارا يغطى فلسفتهم ، ولعله إرجاء بدا شريكا للكفر أو أخا له على النحو الذى صورته نصر بن سيار في قوله منذ انتشر الإرجاء في العصر الأموى :

ارجاؤكم لزمك والشرك فى قرن فأنتم أهل إشراك ومرجوننا

فإذا بأبى نواس يحاول الجمع بين المتناقضات أو بين الإيمان والإلحاد من خلال صيغة تبدو غاية فى الغموض لأنها لاتجد مسوغا يدعو إلى قبولها مما يتناثر بين ثنايا أبياته الكثيرة التى تسجل طموحه العبثى فى العفو الإلهى المطلق، واتخاذ مشجبا يعلق عليه آثامه وجرائمه الأخلاقية ، وكأنه أباح لنفسه بذلك أن يكون داعية إلى فوضى مطلقة يجدد فيها أنغام الوثنية الجاهلية وما فلسفه شعراؤها من أمثال طرفة والأعشى وعدى وغيرهم .

فإذا ما أخذنا بمقولة (فوللر) وجدناها متسقة مع هذا السلوك النواسى الذى خلط بين الأشياء جدها وهزلها خلطا صبيانيا يكاد يفقدها كل صور الاتزان العقلى التى ينبغى أن تنهيا لها ، فإذا بالمنطلق واحد إذا أخذنا بما عرضه قول (فوللر) حول مؤاخذه السالكين لنظير هذا الاتجاه فى حصرنا إذ يصورهم " ينطلقون من أن تدرك كل شئ عن طريق مغفرة كل شئ " ، إنهم يرون الكثير دون أن يدركوا شيئا ، إنهم لا يدركون كل شئ " ، إنهم يبخسون كل شئ " إنهم يقولون ليس شئ ما نغفره ، إنهم يتبنون الضلال ليقولوا فى تحد : وما الخطأ فى ذلك ؟ (١)

ثم يصدر (فوللر) حكمه على هؤلاء فى تعاديلهم فى رعونتهم وغيرهم واستمرارهم فى منطق التحدى قائلا " هؤلاء ليسوا أعمق تواضعا بل أعمق عجرفة ، وهم لا يضمنون جراح الساقطين من إخوانهم ، بل المدمرين

(١) خمسة مداخل إلى النقد ٧١ .

- ٣٧ -

للنظام الاجتماعى ٠٠ يسقط ٠٠ يسقط ٠٠٠ كل شئ ٠ و يصرخون :
فلنسقط جميعا (١) .

من هنا نعود إلى ما بدأنا به من ضرورة الانتقاء عن تبصر من شرائح الواقع ، إذ لا ينبغي للشاعر أن يجور عليه بهذه الرؤية الأحادية السطحية تسقط الحقائق وتمحوها ، وهو ما يجب أن يسود أيضا في عالم النقد حين يأخذ بهذا اجتماعيا يطرح فيه علاقات الفن والمجتمع بما تتسم به من خطر وحيوية ، لأنها إنما تنظم استجابة المرء الجمالية للعمل الفنى وتعميقه ، فمن الطبيعى - بل من البديهي - أن نتصور أن الفن من عمل مبدع بعينه في زمان ما ومكان ما لابد أن يستجيب لمجتمع هو منه في القمة لأنه لسانه الناطق ، فإذا ما وصل الشاعر إلى هذه الطرقة المسدودة وحاول أن يعلن في وقاحة المخسور عن تحديه للقيم وتمرده عليها بدا من واجب الناقد الاجتماعى - بهذا المقياس - أن يعنى بالوسط الاجتماعى واستكشاف مدى استجابة الشاعر له وطريقته في معالجته أو على حد تعبير (تين) في مقولته المشهورة بأن الأدب " حصيلة الفترة والعنصر والوسط " ولكن يظل على الناقد أن يكون على درجة من الواقعية في حكمه ، والا يسرف في تضيق الخناق على المبدع في كل الأحوال كسأن يمدح قطعة له أو يستهجنها طبقا لمضامينها الاجتماعية أو الأخلاقية - أو اتساقها مع معتقدات الناقد نفسه فحسب ، فمن الخطر يمكن أن ينزلق الناقد أيضا إلى عالم الهوى والإفتح الباب - آنذاك - على مصراعيه لفوضى نقدية تخشى نتائجها ، فما زالت العلاقة بين الأدب والمجتمع قائمة

فى كونها رفيقين لا ينفصان اذا استعرنا تعبير " هارى ليفن " فى قوله
 " ان الأدب ليس مجرد معلول لعله اجتماعية بل إنه العلة لمعلومات
 اجتماعية^(١) .

وما من شك فى أن الروى تلتقى طالما بقيت الحياة لتجمع بين الأبيض
 والاسود أو الملائكى والشیطانى لتطرح واقعية الأثياء من تلك الألوان الرمادية
 التى تحكى ما انتهى إليه نيتشه فى قوله : (الحياة طيبة لأنها مؤلمة)
 حيث أثر الإيجاز فى مقولته لإيمانه بدورها الفعال فى فلسفة تلك الحقيقة
 الجامعة بين السالب والموجب بعيدا عن تلك الرعاية لما يسمى بالواقعية
 المتفائلة أو المتشائمة ، إذ يظل الأقرب إلى التصور أن يتم اللقاء والتصالح
 بين كل هذه الروى طالما وجد الإنسان الذى يستطيع أن يأخذ منها جميعا
 فى آن واحد ، أو - على الأقل - يحاول ذلك .

على ان الاستغراق فى ظلال الروية الاجتماعية لا يجب أن يسقط من
 الاعتبار ابعاد الجانب النفسى الذى لابد أن يتأكد فى الفن ، وليس
 معنى هذا أن نحيل كل مشكلات شعرائنا إلى عقد نفسية تصهم بالنقص أو تشوه
 صوره ، ولكن الذى لا شك فيه أن جزء من هذه العقد قد مس فريقا منهم
 فترجم فى سلوكه ملحا من عقدته على النحو الذى أخذ به الأستاذ العقاد
 عربن ابن ربيعة فى دراسته (شاعر الغزل) وكذا ما صنعه فى دراسته
 العميقة حول (الحسن بن هانىء) وفى تحليله لأبعاد شخصية ابن الرومى

ونفسيته من خلال شعره . وكذا ما صنعه الدكتور محمد النويهي في عرضه
لشخصية بشار ، وغير ذلك من الدراسات التي أخذت من الجانب النفسى
أساسا لتعميق الرؤى من قبيل الاستقرار والاستقصاء . وهو ما انسحب أيضا
على منطق العظمة في شخص أبى الطيب وأبى العلاء . .

ومن هذا المنطق النفسى أيضا يمكن الدخول إلى الأعمال الفنية
احتراما لكلية الرؤية وتحليل أبعاد عناصر التجربة الجمالية ابتداء من
اتباع التعريف الذى ارتضاه ريتشاردز في كتابه (مبادئ النقد الأدبى)
حين شغلته قضية التوصل باعتباره أساسا لذلك التوازن الحسى المتزامن ،
ثم باعتباره نوعا من الاستجابة عند الجمهور في شكل خاص وانسجامى يستشيره
العمل النفسى . .

ومعنى هذا أن الفنان ينبغى أن يترجم انفعالاته بقدر من الأنساة
لأنه يضع - بالضرورة - جمهوره في ذهنه ، ومن ثم يترجم الانفعال إلى
آلة يستثير بها الانفعال في الآخرين ، وبذلك يتجاوز اهتمامه بانفعاله
إلى الاهتمام بالمعالجة الفنية .

وتطبيقا لهذا الجانب من الرؤية راح ريتشاردز يصدر أحكامه حين وصف
عمل "بايرون" بأنه جميل من منطق نجاحه في الفوز بانفعالات جمهوره ، ومن
ثم يصبح الجمال هو المصطلح الذى نطلق على نجاح الشاعر في إثارة انفعالاته ،
ويصبح هذا الرمز قوة مولدة وعلاقة تتكرر في تفاصيل متنوعة ، وبذلك تكون
وجهها من وجوه الشكل التكنيكي .

ومعنى هذا أن مقولة التوصيل لا يمكن أن تسقط من الاعتبار النقدي باعتبار ما فيها من ضرورات حتمية لا تكتمل إلا بها ألوان الأصالة في حركسة الأدب ، وإلا عُدَّ إسقاط إحداها عقوقاً لا ينبغى النجاء عنه ، وإلا دخلنا في مجال انفعال أرعن يأخذه التمدد إلى الإضرار بالفن فيكبل الحركة الأدبية إلى مدى غير مقبول .

ولعل في شعرنا القديم ما يثير أو يكشف عن حرص الشاعر على التوصيل ، فإذا هو يُشغل بجمهوره ويتبنى أن يرفعه إلى مستواه ، وألا ينحدر هو بنفسه إليه خوفاً على الفن والجمهور معا ، كما حدث من أبي تمام فسـ رده المشهور على أبي العمّيل اللغوي الذي لم يستوعب العلاقة المنطقية بين نظري بيته المشهور في مطلع مدحته لعبد الله بن طاهر :

أهنّ عوادى يوسف وصواحبه . . . فعزّما فُقدَ ما أدرك السوء ل طالبه
فتساءل الناقد : لماذا لا تقول ما يفهم ؟ فأجاب الشاعر : ولماذا لا تفهم ما يقال ؟

ثم ما صاغه الباحث على درجة من غلظة الأداء في قوله :
على نحت القوافي من مقاطعها . . . وما على بألا تفهم البقر .
وكأن الشاعر بدا طامحا إلى التوصيل والاهتمام بالصدى لدى جمهوره من منطق يزداد فيه طابع الحرص والطموح من هذا الجانب .

ومع هذا: يظل سوء النوايا مطلوباً في كثير من الأحوال طبقاً لما تفيد به أخبار بعض الشعراء وسيرهم ، وعندها يعد من قبيل القصور النقدي أن نكتفى بظاهر النص للتوقف عند حقائق الأخلاق لدى الشاعر ، والاعْدُّ أبو نواس شديد التدين - بهذا القياس - ومن قبله عـمـر ابن أبي ربيعة ، على عكس ما كان عليه كل منهما في جوهر حياته بين غزل عمرو وإسرافه على نفسه فيه ، وبين مجنون أبي نواس وعريته . فعلى الرغم من تزاخم الأفكار الدينية على كل منهما، وعلى الرغم من ميل أبي نواس إلى الزهد في بعض فترات حياته إلا أن سيرته تظل كاشفة عن بعده عن الدين ، فثمة فرق جوهري بين التدين وبين مجرد اللفظ والتماهى في القعقعة اللفظية حول الدين أو الاقتباس من معجمه باعتباره مصدراً ثقافياً فحسب .

ويبقى بعد ذلك لنا أمل في إيجاد رؤية نقدية متكاملة وكذلك الحال في العمل الإبداعي مما قد يجرنا إلى تسجيل بعض التصورات التي قد تغرق في مثاليتهاء ومع هذا لا يحسن أن نستنفذ طاقتنا طويلاً أمام الأحلام والروى والأمال والمثل ، إذ الأفضل أن يتوقف طموحنا عند إيجاد نوعيـة من الإبداع والنقد تعنى معنى الأصالة ، وتحرص عليها ، وتأخذ بما يضمنها إلى حمايتها وحراسها وتتأى بها عن الزيف الذي يبلوره اللهاث الأهوج وراء البنديد لمجرد ادعاء التجديد ، إذ ينبغي ألا يرفض القديم لمجرد تجنب روائح التراث والقديم . ومن هنا قد نستعين بما انتهى إليه ستانلى هايمس في ختام كتابه (النقد الأدبي ومبادئه الحديثة) حيث يخلص إلى موقفين للنقاد أحدهما مثالي والآخر واقعي ، وإن كان ستانلى هايمس نفسه قد بدا

شديد الحرص في رؤيته للموقفين كليهما حين راح يستخلص منهما ما يطمح إليه من عناصر التكامل في شخص الناقد ، حيث يرجع الأخذ بمهمة التفسير والتوقف عند محتوى الأثر الفني على النحو الذي دعا إليه ادوارد ولسن ، ثم بالتقويم والحكم المقارن من خلال رؤية وتترز ، وكذا باستغلال اهتمام إليوت بأن يخلق للأدب موروثا جامعا أيضا بين الشعر والنقد . كما يدخل في هذا المركب بعض النظريات في التحليل النفسي ، وكذلك يضيف من مناهج النقد المتخصص ما انتهت إليه (كارول لين سبيرجن) في ايجاد عنايد للصور التي اتخذت منها وحدة شعرية ذات مغزى شعري هام كما فعل أرمسترونج وكذلك الاهتمام باللغة والألفاظ وتأكيد أهمية الفن والخيال الرمزي على النحو الذي أخذ به (بلاكمور) ، ثم محاولة كشف أنواع الغموض من خلال القراءة النصية الدقيقة عند (وليم اميسون) ، والاهتمام بالنقل والتوصيل ووسائل التفسير عند (ريتشاردز)^(١) .

على أن هايمن حين يطرح هذه الرؤية المتكاملة لا يخلعها من منطق فوضوي يتوقف عند مجرد الجمع بينها كركام فكري غير متناسق ، بل يشترط لهذا التكامل أن يتم بشكل عضوي يشبه البناء الذي تحكمه خطة منظّمة ذات أساس أو هيكل مرسوم بحيث تنعكس فيه الفعالية الاجتماعية ومقاييس الجمال في الصياغة الفنية . فعلى الناقد طبقا لهذا التصور الحالـم أن يعرفنا بموضوع القصيدة أو محتواها ومصادرها ومثاباتها في الأدب القديمة ، وأن يوجد لها مكانا في الموروث الأدبي بشرط ألا يفسد العلاقة

(١) يراجع في تفاصيل الموقف كتاب ستانلي هايمن .

بهذا الموروث من خلال التوقف عند وحدة البيت كما فعل الآمدى فى موازنته وأبو هلال فى صناعته وابن قتيبة فى معانيه الكبيره وفى شعره وشعرائه فقط يمكن الاستنارة بما رصده هؤلاء ليقى للناقد منها رصيد يدفعه إلى الموازنة بين الفن وبين آثار معاصرة أو سابقة تظل داخله فى إطار الموروث أو خارجة عنه ، وعندئذ يستغل من أدواته ما يمكنه من أن يحللها تحليلًا وافيًا حسب ما يتوفر لديه من أخبار عن صاحبها وظروفها وتفاعلها ، فيصل ما بينها وبين ما يعرف عن فكره وحياته وشخصيته وما يقبله أو يرفضه من علاقات جدلية بواقعه ، وما يهتم به منذ طفولته وعلاقاته الاجتماعية ومظهره الجسماني وعاداته ، وسيجد مصادرها الشعبية ومثيلاتها ويبحث عن اعتماد صاحبها على الموروث الشعبى ، وما قد يكون فى القصيدة من موروثات وخصائص شعبية بل ربما استطاع أن يكشف عن استقطابها العميق فى نماذج من الشعائر البدائية ، ويفسر لها نفسها من حيث هى تعبير عن أعقق رغبات صاحبها ومخاوفه تحت مطلق العقدة أو الكبت أو التسامى : أو التعويض ، وسيرى فيها - بالضرورة - تعبيراً عن " نموذج أعلى " قد يمثل التجربة الجماعية ، أو يبدو تعبيراً عن ظواهر سلوكية أو عصبية ، أو تعبيراً عن شخصية مؤلفها وكيانه الخلقى فى سلك الجماعة ، وسيكشف نظام القصيدة من خلال عناقيد الصور المتصلة اتصال تداعى الخواطر لا شعورياً ، ومن خلال مبنائها الذى يمثل شعيره نفسية ، ثم عليه أن يفسر القصيدة من حيث كونها مظهرًا اجتماعيًا تنعكس فيه طبقة صاحبها ومنزلته الاجتماعية وحرفته ويحللها بالنظر إلى العلاقات الانتاجية فى عصره وبيئته وكذا جوال الأفكار التى تتجاوز العلاقات الانتاجية

— ٤٤ —

فتتقدم عنها: أو تتأخر، وسيحدث عن النزعات الاجتماعية والسياسية التي تدعو إليها القصيدة أو تقررها وبذا سيكشف النزعة الموجهة - مفتاح القصيدة - الناشئة عن العلاقات المتداخلة بين الشكل والمحتوى . وقد يتحدث عن مشكلات أخرى تشملها القصيدة وتشمل مسائل فلسفية وأخلاقية كالمعتقدات والأفكار التي تعكسها القصيدة والقيم التي تؤكدها وعلاقتها بالمعتقدات والقيم لدى القارئ، وعلاقاتها بالقراء الحضارية وسيضع القصيدة من خلال ذلك كله في مكانها من آثار صاحبها من كل زاوية، ويواجه مشكلات الظروف التي ولدت فيها القصيدة، ويتحدث عن الملامح المتفردة في أسلوبها، وما تعكسه من فكر وشخصية عكسا متميزا، وفي النهاية يعتمد الناقد المثالي إلى تقدير القصيدة من الناحية الذاتية على أساس من كل ما سبق وتقويم أجزائها من الناحية الجمالية من حيث علاقتها بالغاية والمجال وقوة الغاية نفسها ودرجة استكمالها لعناصرها .

وليس علينا أن نتوقف طويلا أمام روح الإحباط التي انتهى إليها (ستانلى هايم) حين صور كل ما قاله على أنه مجرد (شغف لسانية فيها سمو المثل الأفلاطونية واستحالتها معا، وعليها ينبغى أن نحطم هذه الصورة لنعود إلى عالم الحقائق ومجال الإمكانيات الفردية التي هي في طوق الفرد من بنى الإنسان)^(٥) .

(٥) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ٢ / ٢٤٥ وما بعدها .

بل يحسن أن نظل وراء الرؤية المثالية التي قد ترهق الناقد ،
ولكنه إرهاب يزبد الحركة الأدبية ثراء ، ويزيد عالما الفن عمقا وأصاله .
فلا يصح للناقد أن يتسلح بقليل من أدواته لياتى على عجل من أمره فيقفز
إلى إصدار الأحكام وكأن المبدع متهم دائما ، ذلك أن هذه الأحكام تفقد
قيمتها حين تقع فى دائرة الفوضى النقدية التي قد يغفل أهلها التفسير
العميق لكل جوانب النص الأدبي . . . عليه ينبغى أيضا أن تأخذ المبدع
بنفس الدرجة من العمق الفكرى اذ ليس شمة ما يدفعنا إلى قبسـول
أعمال ارتجالية لا أساس لها من أصالة الفكر أو الإلمام باللغة وتاريخ الفن^(١)
فهناك أدوات كثيرة ينبغى أن يلم بها المبدع ، وإلا وجب إسقاط عمله من
جنسه النوع ، ذلك أن عجلة العصور وسرعة إيقاع الحياة وزحامها بالأحكام
لأبد أن يطرح جانبا ، وأن تؤخذ المسائل بقدر من الأناة والروية
والجد فى تأمل العمل الفنى من كل جوانبه على النحو الذى قد نجد
له نظائر فى المعالجة النقدية التى أخذ بها الأستاذ العقاد نفسه
وبما سجله من لمحات محورها الكد الذهنى كضرورة للإبداع والنقد معاً ،
أى لطرفى الحياة الأدبية جميعاً ، وهو ما عرضه فى دراساته - كما قلنا -
حول ابن الرومى - الحسن بن هانىء ، وكذا ما صنعه الدكتور النويهي
فى دراسته الجادة حول الشعر الجاهلى (محاولة لتقويمه) ، وكذا ما عرضه
فى تحليله لشخصية بشاروما سار عليه المنهج الدراسة حول تحليل
(١) يراجع فى هذا دراسة أرنست فيشر حول " ضرورة الفن " دراسة
هاوزر حول (تاريخ الفن) ودراسة ديغيد ديتشس حول (مناهج
النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق) .

-٤٦-

طبيعة الفن في دراسة جماليات النص الشعري، وهو المنهج الذي يجمع بين التحليل النفسي والاجتماعي وبين تامل التشكيل الداخلي، للغة النص وصوره .

إذ يبقى ملحا أن نتأمل طويلا هذه النظرات بما فيها من أنارة الموقف النقدي الهادي بعيدا عن الاندفاعات السريعة التي تأخذ فقط بمنطق الأحكام مما قد ينتهي إلى تناقضات غير مقبولة لأنها إنما تسيء إلى تراثنا وثقافتنا المعاصرة في آن واحد .

ولعل أصحاب هذه الرؤى من ذوي الخبرة الطويلة قد أسهموا بشكل فعال في إيجاد رصيد نقدي متميز ينبغي تحليله وتأمله والأخذ بجوانبه المتعددة بشرط أن تكون وقتنا بارزة عن ملامح الأصالة . كما يفرضها الحس التراثي والحس الحضاري معا .

وتبقى الدراسة النقدية الدقيقة قادرة على أن تشمل كل هذه المواقف لتجعل من صورة الناقد شخصا هادئا متزنا لا يفتقر إلى المعرفة أو الأدوات ، بل يصدر عنها في التعرف على أي أثر أدبي من خلال مبدعه وعصره ومجتمعه وتراثه ، مما قد يسهم في إيجاد حلول لمشاكل كبرى قد تواجهنا لدى بعض شعرائنا القدامى في فترات حرجية من تاريخنا الأدبي عيسى النحو الذي يلقانا في الأحكام حول شعر حسان وما شابه من حوار خمرى في عصر صدر الإسلام ، وكأن الناقد تناسى أو تجاهل - أو لعله جهل -

—٤٧—

ما يمكن للشاعر أن يستعمله بوحى الذاكرة والكشف اللاشعورى — ففى
الأغلب — ما يصور لحظة من لحظات ذلك المد الشعورى عما يعتلج
فى وجدانه ، وما يجرى فى مسار أفكاره ، وعن صفات الأشياء والمحسوسات
والأحداث التى لم يلحظها أو يتذكرها وربما كان هذا أبيضها جميعا
وأهمها .

ولسنا نعود بذلك إلى منهج "فرويدى" يقذف بنا بعيدا إلى أعماق
اللاشعور أو المجالات العقلية القابعة تحت المستوى الواعى الذى تخزن
فيه المادة لتكون بمثابة كبت أو رقابة ، بل الأدق أن نلتقط حقائق
الصراع بين الكبت والانطلاق الكامن فى أساس الصور التى يعرضها
الشاعر ، ويدرسها الناقد باعتبارها فى الصور من توافق وتغيز فى آن واحد ،
ذلك أن عنقايد الصور قد تتشابه بحكم الواقع التراثى للشاعر ، ولكنهما
تظل تحمل السمات الفارقة التى تأتى بحكم الفروق الفردية بينه وبين
غيره من الشعراء حتى ممن ينتمون إلى مدرسته من ناحية أخرى ، وهو ما قد
نجد له نظيرا فى مدارسنا الشعرية ابتداء من مدرسة أوس بن حجر وزهير
وكعب والحطيئة وجعل وكبير وهديبة وذى الرمة إلى مدارس التجديد التى
قادها مسلم وأبو تمام وابن المعتز وابن الرومى ، فى عوازة مدرسة مروان
ابن ابى حفصة والبحتري ، ومن سار على نهجها من أنصار الاتجاه
المحافظ الذى يرصد البحتري فى رؤيته المشهورة للعملية الفنية حين
التقى مع أبى تمام فى مقولة : "على نحت القوافى من مقاطعها"

ثم بدا مختلفا معه تماما فى قوله :

كلفتونا حدود منطقكم .. والشعريغنى عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو القروح يلبس .. هيج بالمنطق مانوعه وما سسبيه ؟
والشعر لمح تكفى إشارتسه .. وليس بالهذر طولت خطبسه

فلم يكن الداعر متناقضا مع نفسه بقدر ما بدا متسقا معها من محاولته
الجادة لأن يجمع بين كل ما ثقفه بناء على اختيار دقيق . وطبقا لنظريته
بدا شديد الاقتناع بها عما قد يكبل صورة الاختيار فى الفن ككل . ألم يكن
العمل الفنى ترجمه لاختيار صاحب السريحة من مئات الشرائح التى يطرحها
الواقع ، ثم يأتى الفنان ليجعلها محورا لرؤيته التى تتسع إلى أبعاد إنسانية
عميقة وشاملة ؟ .

إن الدراسة التعميمية السريعة تبدو ظالمة لكل مقومات الجبال فسى
حياتنا الأدبية وعليه ينبغى أن تتكشف العملية النقدية فى علاقاتها
انمعقدة بمنحنى التاريخ وواقع العصر وسيرة الأديب ، ومنها جميعا تنطلق
إلى الآفاق الجمالية الخاصة بالعلاقات الداخلية للنص .

أليس من الأجدى لحركته الأدبية بعد ذلك أن تتخلى من تلسك
القعقة اللفظية التى تدعى التجديد تحت مصطلح جديد كل يوم مما قد ينج
بنا فى تيه نقدى قد لانظمئن إلى نهايته ولا نضمن له نجاحا بدليل سرعة
الفشل الذى قد ياتى على تلك الصيحات لدى أهلها وفى عالم نشأتها ؟
فما بالناس بها تنتقل إلينا بالية وقد آذنت شعسها بالاقول ؟ وما بالناس نصفق
لها حماسا وانفعالا ونسى الأصول ؟

ثم أليس من الأجدي أن نأخذ الموقف على درجة من الوضوح تبعد عن تلك الطلاسم وذلك الغموض الذى يخيم على النص من خلال ناقده ، فإذا كان النص أصلا غامضا من قبل مبدعه فما بالنا نزيد الموقف قتامة وغموضا فى عالم سيطر عليه الزحام إلى هذه الدرجة ؟ .

ومع طرح هذا التصور النقدي لنقول أهلا للرجعية الفكرية أو انتكاسة الفكر أو الردة الثقافية التى قد تسهم فى فصل الفن عن عصره وعالمه ، ولا أهلا أيضا بذلك الحقوق الآثم الذى يسقط التراث تحت دعاوى التجديد وإن سيطرت عليها الرعوننة والطيش .

بل الأجدي أن نقول أهلا بالمزاوجة السعيدة الهادئة بين كسل الملامح النقدية - على بساطتها ووضوحها - بعيدا عن عقدة الجرى حول الجديد تحت الشمس فى كل لحظة حتى قبل شروق الشمس خضوعا للإيقاع السريع وزحام الحياة . بل لابد أن يندو الجرى محكوما بروية صاحبه وحكمته أيضا فى منطقة الاختيار .

ومن هذا المنطلق نطرح الاقتراح بضرورة القراءة الجديدة لكل تراثنا القديم إبداعا كان أو نقدا ، على أن تكون القراءة متميزة لتسهم فى تعميق تلك المحاولات التى اصطنع بعضها الدكتور مصطفى ناعف نسي قراءته الثانية لشعرنا القديم ، وما نهض به صلاح عبد الصبور من قراءته الجديدة لنماذج من الشعر القديم أيضا ، على أن نلتقى فيها ضرورات الحياة الأدبية بعناصرها

- ٥٠ -

البشرية بين ناقد ومبدع وجمهوره وتتلور فيها ملامح الفكر والالتزام والقضايا الموضوعية، ومن ثم يظل الاقتراح قائما أمام الناشئة ودارس الأدب في أن يتجاوز وولوج ما كتبه الدكتور شكرى فيصل في مناهج الدراسة الأدبية والدكتور مندور في النقد المنهجي عند العرب والدكتور يوسف خليل في مناهج البحث الأدبي والدكتور شوقي ضيف في البحث الأدبي، فلعل المسائل تتضح أمامهم قبل الإقدام على تحليل نص أدبي لا ينبغي أن نشوّهه بأحكامنا بقدر ما يجب ألا أن نحاول الاقتراب من جمالياته من خلال تفسيره قبل تقويمه .

على أن ما يقال عن الشعر هنا يقال أيضا عن بقية الفنون الحديثة التي قد تختلف طبقا لظروف إبداعها وطبيعة الأنماط الاجتماعية التي صاغتها على أن يظل واردا في اعتبارنا قدرة بعض هذه الأنماط على معاينة أجيال متعددة على نحو ما نجد في المسرح لارتباطه بقضية الصراع الذي وجد مع الإنسان منذ بداية الخليقة، ثم تعددت صوره بين أعماق السذات البشرية ما هو خارجها، وكأنه يوازي الشعر في ذاتيته لتظل بقية فنون الرواية والقصة القصيرة على نفس الدرجة من الأهمية لتساقتها مع إيقاع حياة جديدة لها ظروفها ومشكلاتها وعلاقاتها المتداخلة المعقدة ولكن تظل الأداة عنصرا جامعا بين تلك الأجناس التي تنهض على أساس من معالجة الكلمة مما يقرب بل يوحد بينها . بل ربما التقى أيضا في منطقة

- ٥١ -

التوظيف على اختلاف درجاتها ومدخلها ، ومن ثم يصبح
أن نخلص إلى أن ما قلناه هنا حول فن الشعر يصلح
لأن يعتمد إلى كل ملاحح حركتنا الأدبية في كل الفنون
ضمانا لأصالتها وحماية لها من الزيف والضياع .



« ٢ »

إختبارات شعريّة

رائية حاتم الطائي

(حول فلسفة الكرم الجاهلية)

- (١) أماويّ قد طال التجنب والهجس
 - (٢) أماوي إن المال غايه ورائح
 - (٣) أماوي إني لا أقول لـــــــائل
 - (٤) أماوي إما مانع فمبيـــــــن
 - (٥) أماوي ما يغني الشراء عن الغنى
 - (٦) إذا أنا دلاني الذين أحبهم
 - (٧) وراحوا عجلا بنفضون أكفهم
 - (٨) أماويّ إن يصح صداي يقطــــرة
 - (٩) ترى أن ما أهلك لم يك ضرني
 - (١٠) أماوي إني ربّ واحد أمبه
 - (١١) وقد علم الأقوام لو أن حاتمما
 - (١٢) وأنّي لا آلو بمال ضيعــــة
- وفد عذرتني في طلبكم العذر
ويبقى من المال الأحاديث والذكر
إذا جاء يوما: حل في مالنا نزر
وإما عطاء لا ينهيه الزجر
إذا حشرت يوما وصاق بها الصدر
لملحودة زلج جوانبها عــــبر
يقولين : فد دمي أناملنا الحفر
من الأرض لاماء لدى ولا خمــــر
وأن يدي مما بخلت به صفــــر
أجرت فلا قتل عليه ولا أســــر
أراد شراء المال كان له وفر
فأوله زاد وآخــــره دخــــر

- (١٣) يَفْكَ بِهِ الْعَانَى وَيُوكِلُ طَيْبًا
وَمَا إِنَّ تُعَرِّبَهُ الْقَدَاحَ وَلَا الْخَمْرَ
- (١٤) وَلَا أَظْلَمَ ابْنُ الْعَمِّ إِنْ كَانَ اخْوَتِي
شُهُودًا وَفَدَى أَوْدَى بِإِخْوَتِهِ الدَّهْرَ
- (١٥) غَنِينَا زَمَانًا بِالتَّصَعُّكِ وَالْغَنَى
كَمَا الدَّهْرُ فِي أَيَّامِهِ الْعَسْرَ وَالْيَسْرَ
- (١٦) لَبِسْنَا صُرُوفَ الدَّهْرِ لَيْنًا وَغُلْظَةً
وَكَلَّا سِقَانَاهُ بِكَأْسَيْهِمَا الدَّهْسَ
- (١٧) فَمَا زَادَنَا بَغْيًا عَلَى ذِي فِرَاقِهِ
غَنَانًا وَلَا أَزْرَى بِأَحْسَابِنَا الْغَفْرَ
- (١٨) فَفَدَيْتُ مَا عَصَيْتُ الْعَادِلَاتِ وَسُلِّطْتُ
عَلَى مُصْطَفَى مَالِي أَنَا مَلَى الْعَشْرِ
- (١٩) وَمَا ضَرَّ جَارِيَا ابْنَةَ الْعَمِّ فَاعْلَمِي
بِجَاوِرَتِي أَلَا يَكُونُ لَهُ سِتْرٌ
- (٢٠) بَعِينِي عَنْ جَارَاتِ قَوْمِي غَفْلَةً
وَفِي السَّمْعِ مِنِّي عَنْ حَدِيثِهِمْ وَقَرَرُ

- ٥٤ -

من معلقة عمرو
(حول الصوت القبلى)

- | | |
|--|-----------------------------|
| ١ (نَعَمْ أَنَا سَكْنَا وَنَعَفْ عَنْهُمْ | ونحمل عنهم ما حملوننا |
| ٢ (نطاعن ما تراخى الناس عنا | ونضربُ السيوف إذا غشيننا |
| ٣ (وإن الضغن بعد الضغن يبدو | عليك ويخرمُ الداءُ الدفيننا |
| ٤ (كأن سيوفنا منا ومنهم | مخارين بأيدي لا عيننا |
| ٥ (كأن شهابنا منا ومنهم | خُصن بأرجوان أو طليننا |
| ٦ (ألا لا يعلم الأنوام أننا | تضعنا وأنا قد ونيننا |
| ٧ (ألا لا يجهلن أحد علينا | فنجهل فوق جهل الجاهليننا |
| ٨ (على آثارتنا بيض حسان | نحاذر أن تقسم أو تهوننا |
| ٩ (أخذن على بعولتهن عهدا | إذا لا قوا كتائب معلميننا |
| ١٠ (ليستلبن أفراسا وبيضنا | وأسرى فى الحديد مقرنيننا |
| ١١ (إذا ما رحن يمشين الهوينى | كما اضطربت متون الشاربيننا |
| ١٢ (يفتن جياننا ويفلن : لستم | بعولتنا إذا لم تمنعوننا |

- ٥٥ -

- (١٣) كَانُوا وَالسُّيُوفَ مَسَلَلَاتٍ وَلَدْنَا النَّاسَ طَرَا أَجْمَعِينَ
(١٤) وَنَشْرَبُ إِنْ وَرَدَنَا الْعَاءُ مَفْسُورًا وَيَشْرَبُ غَيْرُنَا كَدْرًا وَطِينًا
(١٥) إِذَا بَلَغَ الْفُطَامَ لَنَا مَبْسُورًا تَخَرَّلَهُ الْجِبَاهُ سَاجِدِينَ
(١٦) مَلَأْنَا الْبَحْرَ حَتَّى ضَاقَ عَنْهَا وَظَهَرَ الْبَحْرُ نَمْلُوهَ سَافِينَ
-

من معلقة طرفة بن العبد

(حول المتعة الفردية)

- ١ (ولست بجلال التلاع مخافه
- ولكن متى يسترفد الغوم أرفد
- ٢ (وإن تبغنى فى حلقة الغوم تلقى
- وإن تفتننى فى الحوانيت تمطد
- ٣ (وإن يتلق الحى الجميع تلاقى
- إلى ذروة البيت الكريم المصعد
- ٤ (متى تأتنى أصحك كأسا روية
- وإن كنت عنها ذاغنى فاغنى وازدد
- ٥ (ندامى بيض كالنجوم وقينسة
- تروح إلينا بين برد ومجسد
- ٦ (إذا نحن قلنا: اسمعينا، انهرت لنا
- على رسلها مطروقة لم تشدد
- ٧ (وما زال شرابى الخمور ولذتى
- وبيعى وإنفاقى طريفى ومتلدى
- ٨ (إلى أن تحامتنى العشيرة كلها
- وأفردت أفراد البعير المعبد
- ٩ (رأيت بنى غرباء لا ينكروننى
- ولا أهل هذاك الطرف الممعد
- ١٠ (ألا أيهذا اللائى احضر الرغى
- وأن أشهد الذات هل أنت مخلصى
- ١١ (فإن كنت لا تستطيع دفع منيى
- فدعنى أبادرها بما ملكت يدى
- ١٢ (فلولا ثلاث هن من لذة الفتى
- وجدك لم أحقل متى قام عودى

- (١٢) فمنهن سقى العاذلات بشرية
كميت متى ما تُعلّ بالماء تزيد
- (١٤) وكري إذا نادى المضاف محنبا
كسيد الغضا نبهته المتشورد
- (١٥) وتقصر يوم الدجن والدجن معجب
ببهكة تحت الخباء المعمد
- (١٦) كريم يروى نفسه في حياته
مخافة شرب في المعات مصرد
- (١٧) فذرى أروى هامتى في حياتها
ستعلم إن متنا غدا أيننا الصدى
- (١٨) لعمرك إن الموت ما أخطأ الغنى
لكا لطول المريخ وثنياء باليد
- (١٩) أرى فبر نحام بخيل يعالسه
كفبر غوى من البطالة مفسد
- (٢٠) أرى الموت يحتام الكرام ويعطى
عقيلة مال الفاحش المتشدد
- (٢١) أرى الموت أعداد النفوس ولا أرى
بعيدا غدا ما أقرب اليوم عن غد
- (٢٢) أرى العيش كنزا ناقما كل ليلة
وما تنقص الأيام والدهر ينفسد

من رائية عروة بن الورد
(حول فلسفة المعركة)

- ١ (أقلى على اللوم يابنت منذر ونامى وإن لم تشتبه النوم فاسهرى
- ٢ (ذرينى ونفس أم حسان إننى بها فهل أن لا أملك البيع مشتري :
- ٣ (أحاديث تبقى والفتى غير خالد إذا هو أمس هامة فوق صـــــير
- ٤ (تجاوب أحجار الكنايب وتشتكى إلى كل معروف رآته ومنكـــــر
- ٥ (ذرينى أطوف فى البلاد لعلنى أحليك أو أغنيك عن سوء محضرى
- ٦ (فإن فاز سهم للمنيه لم أكن جزوعا وهل عن ذاك من متأخر ؟
- ٧ (وإن فاز سهمى كفكم عن مفاعد لكم خلف أدبار البيوت ومنظـــــر
- ٨ (لحن الله صعلوكا إذا جنَّ ليله مضى فى المشاش ألفا كل مجـــــزر
- ٩ (يعد الغنى من نفسه كل ليلة أصاب قراها من صديق ميســـــر
- ١٠ (ينام عشاء ثم يصبح طاويا بحث الحصى عن جيبه المتعفـــــر
- ١١ (فليل التماس الزاد إلا لنفسه إذا هو أمسى كالعريش المعجـــــور
- ١٢ (يعين نساء الحى ما يستعنه ويمسى طليحا كالبعير المحســـــر

- ٥٩ -

- (١٣) ولكن معلوكا صحيفة وجهه
كضوء شهاب القاييس المتنـــــور
- (١٤) مطلا على أعدائه يزجرونـــــه
بساحتهم زجر المنيع المشهـــــر
- (١٥) إذا بعدوا لا يأمنون اقترابه
تتوفاً أهل الغائب المتنظـــــر
- (١٦) فذلك أن يلق المنية يلقيها
حميدا وإن يستغن يوما فأجـــــدر
-

-٦٠-

عينية حسان بن ثابت
(حول منطق الفخر الديني)

- | | |
|----------------------------------|---------------------------------|
| ١ (إن الذوائب من فُهر وإخوانهم | قد بينوا سنة للناس تتبهم |
| ٢ (يرضى بها كل من كانت سريره | تقوى الإله وبالأمر الذى شرعوا |
| ٣ (قوم إذا حاربوا ضروا عدوهم | أو حاولو النفع فى أشياعهم نفعوا |
| ٤ (إن كان فى الناس سباقون بعدهم | فكلُّ سبق لأدنى سيفهم تبهم |
| ٥ (أعفه ذكرت فى الوحى عفتهم | لا يطبعون ولا يزرى بهم طهم |
| ٦ (ولا يرضون عن جار بفظهم | ولا تمسهم من مطمع طهم |
| ٧ (لا يفرحون إذا نالوا عدوهم | وإن أصيبوا فلاخور ولا جزع |
| ٨ (أكرم بقوم رسول الله قاندهم | إذا تفرقت الأهواء والشبههم |
| ٩ (أهدى لهم مدحى قلب يوازره | فيما أراد لسان حاذق منهم |
| ١٠ (وإنهم أفضل الأحياء كلهم | إن جد بالناس جدا لغول أوسمعوا |

من لامية كعب بن زهير
(حول البعد النفس للاعتذار)

- ١ (بانت سعاد فغلبى اليوم متبول
متيم إثرها لم يقصد مكبول
- ٢ (وما سعاد غداة البين إذ رحلوا
إلا أغن غفيظ الطرف مكبول
- ٣ (تجلر عوارض ذي ظلم إذا اهتمت
كأنه منهل بالراح معلبول
- ٤ (أكرم بها خلة لو أنها صدقت
موعودها أو لو أن النصح مقبول
- ٥ (فلا بغرك ما منت وما وعدت
إن الأمانى والأحلام تظليل
- ٦ (كانت مواعيد عرقوب لها مثلاً
وما مواعيدها إلا الأباطيل
- ٧ (أرجو وآمل أن تدنو مودتها
وما أخال لدينا منك تنويل
- ٨ (أمت سعاد بأرض لا يبلغها
إلا العتاق النجيبات المراسيل
- ٩ (تسعى الوشاه جنابها وقولهم
" إنك يا أبى سلمى لمفتسول "
- ١٠ (وقال كل خليل كنت أملسه :
" لا ألهينك إني عنك مشعول "
- ١١ (فقلت : خلوا سبيلي لا أبا لكم
فكل ما قدر الرحمن مفعول
- ١٢ (كل ابن أنش وان طالت سلامته
يوماً على آلة حد باء محمول

- ٦٢ -

- (١٣) نهبت أن رسول الله أوعدنسى والعفو عند رسول الله مأمول
- (١٤) مهلا : هداك الذى أعطاك نافلة القرآن فيه مواعيط وتفصيل
- (١٥) لا تأخذنى بأقوال الوشاة ولم أذنب وإن كثرت فى الأقاويل
- (١٦) لقد أقوم مقاماً لو يقوم به أرى وأسمع ماله يسمع الغيل
- (١٧) لظل يرعد إلا أن يكون لله من الرسول بإذن الله تنويل
- (١٨) حتى وضعت يمينى لا أنزعها فى كفى نغمات قيله القيل
- (١٩) لذاك أهيب عندى إذ أكلمه وقيل : إنك منسوب ومسلول
- (٢٠) من خادر من ليوث الاسد مسكنه من بطن عشر غيل دونه غيل
- (٢١) إن الرسول لور^٥ يستضاء به مهند من سيوف الله مسلول

- ٦٣ -

رائية عمر بن أبى ربيعة-

(حول خصوصية مدرسته الغزلية)

- ١ (هيج القلب مغان وصـــــير
- ٢ (ورياح الصيف قد أذرت بهـــــا
- ٣ (ظلت فيها ذات يوم واقفـــــا
- ٤ (للتي قالت لأتراك لـــــها
- ٥ (إذ تمشين بجو مونســـــق
- ٦ (بدماء سهلة زينهنـــــا
- ٧ (قد خلونا فتمنين بنـــــا
- ٨ (فعرفن الشوق فى مقلتهـــــا
- ٩ (قلن يسترضينها : منيتهـــــا
- ١٠ (بينما يذكرننى أبصرنـــــى
- ١١ (قالت الكبرى : أتعرفن الفتى ؟
- ١٢ (قالت الصغرى وقد تيمتهـــــا :
- دراسات قد علاهن الشـــــجر
- تنسج الترب فنونا والمطرـــــر
- أسأل المنزل هل فيه خبـــــر
- قطف فيهن أنس وخفـــــر
- نير النبت تغشاه الزهـــــر
- يوم غيم لم يخالطه قـــــر
- إذ خلونا اليوم ندى مانســـــر
- وحباب الشوق يبديه النظـــــر
- لو أثنانا اليوم فى سر عمـــــر
- دون قيد الميل يعدو بى الأغـــــر
- قالت الوسطى : نعم هذا عمـــــر
- قد عرفناه وهل يخفى القمرـــــ

- ٦٤ -

(١٣) إذا حبيب لم يعرج دوننا

سافه الحين الينا والقدر

(١٤) فأتانا حين ألقى بركه

جمل الليل عليه واسطر

(١٥) ورضاب المسك من أثوابه

مرمر الماء عليه فنض

(١٦) قد أتانا ماتميننا وقصد

غيب الأهرام عنا والقصد

- - - - -

- ٦٥ -

دالية جميل بن معمر

(حول قيم العذريين)

- (١) ألا ليت أيام الصفاء جديد ودهرا تولى يابشين يعود
- (٢) فنغنى كما كنا نكون وأنتم صديق وإن ما تبذلين زهيد
- (٣) وما أنس م الأشياء لا أنس قولها وقد قربت نضوى : أمصر تريد ؟
- (٤) ولا قولها لولا العيون التي ترى: أتيتك فاعذرنى فدتك جدد
- (٥) خليلي ما أخفى من الوجد ظاهر ودمعى بما أخفى الفداة شهيد
- (٦) ألا قد أرى والله أن رب عبرة إذا الدار شطت بيننا ستريد
- (٧) إذا قلت ما بي يابشينة قاتلى من الحب قالت : شابت ويزيد
- (٨) وإن قلت ردى بعض عقلى أعش به مع الناس ، قالت ذاك منك بعيد
- (٩) فلا أنا مردود بما جئت طالبا ولا حبها فيما يبيد يبيد
- (١٠) جزتك الجوازي يابشين ملامة إذا ما خليل بان وهو حميد
- (١١) وقلت لها بينى وبينك فاعلمى من الله ميثاق له وعهد
- (١٢) وقد كان حبيكم طريفا وتالدا وما الحب إلا طارف وتليد

- ٦٦ -

- ١٣) وإن عروض الوصل بينى وبينهما
وإن سهلته بالمنى لصعود
١٤) فأفانيت عيش بانتظاري نوالها
وأبليت ذاك الدهر وهو جديد
١٥) فمن يعطى الدينا قرينا كمثلهما
فذلك فى عيش الحياة رشيد
١٦) يقولون : جاهد يا جميل بغزوة
وأى جهاد غيرهن أريد ؟
١٧) لكل حديث بينهن بشاشة
وكل فتيل بينهن شهيد
١٨) ومن كان فى حبى بثينة بمترى
فبرقاء ذى ضال على شهيد
١٩) ألم تعلمن يا أم ذا الودع. أننى
أضاحك ذكراكم وأنت طليود

- ٦٧ -

رائية الأخطل
(حول النمدحة السلسية)

- ١ (خف القطين فراحوا منك أو بكروا وأزعجتهم نوى فى صرفة غسير
- ٢ (إلى امرئ لا تعدينا نوافله أظفره الله فليهنى له الظفر
- ٣ (الخائف الغمر والميمون طائره خليفة الله يستقى به المطر
- ٤ (وما الفرات إذا جاشت حواله فى حافتيه وفى أوساطه العشر
- ٥ (وذ غدته رياح الصيف واضطربت فوق الجأجأ من آذيه غدر
- ٦ (مسحنفر من جبال الروم يستره منها أكافيف فيها دونه زور
- ٧ (يوما بأجود منه حين تسأله ولا بأجهر منه حين يجتهر
- ٨ (مقدم مائتى ألف لمنزلة ما إن رأى مثلهم جن ولا بشر
- ٩ (يغش القناطريين بها ويهدمها مسوم فوقه الرايات والقتر
- ١٠ (حتى يكون له بالطف ملحمة وبالشوية لم ينبض بها وتر
- ١١ (وتستمين لأفولم ضلالتهم ويستقيم الذى فى خده صعر
- ١٢ (ثم استقل بأثقال العراق وقد كانت له نعمة فيهم ومدخر

- ٦٨ -

- (١٣) فى نبعة من قريش يعصبون بها ما إن يوازي بأعلى نبتها الشجر
- (١٤) تعلو الهضاب وحلوا فى أرومتها أهل الرياء وأهل الفخران فخروا
- (١٥) حشد على الحق عيافو الخنى أنف إذا ألت بهم مكروهة صبروا
- (١٦) أعطاهم الله جدا ينصرون به لاجد إلا صفير بعد محتقــــــــــــــــر
- (١٧) لم يأشروا فيه إذ كانوا مواليه لويكون لقوم غيرهم أشــــــــــــــــروا
- (١٨) شمس العداوة حتى يستقاد لهم وأعظم الناس أحلاما إذا قــــــــــــــــدروا
- (١٩) أما كليب بن يربوع فليس لهم عند التفارط إيراد ولا صــــــــــــــــدر
- (٢٠) مخلفون ويقضى الناس أمرهم وهم بغيب وفى عمياء ما شعــــــــــــــــروا
- (٢١) قوم أنابت إليهم كل مخزــــــــــــــــمة وكل فاحشة سبت بها مضــــــــــــــــر
- (٢٢) وأقسم المجد حقما لا يحالفهم حتى يحالف بطن الراحة الشعــــــــــــــــر

-٦٩-

بناشئة جريـر

(حول الصيغة الهجائية الجديدة)

- | | |
|-------------------------------|----------------------------|
| ١ (أقلى اللوم عادل والعتابـا | وقولى إن أصيت لقد أصابـا |
| ٢ (ووجد قد طويت يكاد منـه | ضمير القلب يلتهب التهايا |
| ٣ (سألناها الشفاء وما شفتنا | ومنتنا المواعد والخلابـا |
| ٤ (أبى لى ما مضى لى فى تميم | وفى فرعى خزيمة أن أعابـا |
| ٥ (ستعلم من يصير أبوه قينـا | ومن عرفت قصائده اجتلابـا |
| ٦ (فلا وأبيك ما لاقيت حيـا | كيربوع إذا رفعوا العقابـا |
| ٧ (وما وجد الملوك أعز منـا | وأسرع من فوارسنا استلابـا |
| ٨ (ألا قبح الإله بنى عقـال | وزادهم بغدوهم ارثيابـا |
| ٩ (لقد خذى الفرزدق فى معد | فأمسى جهد نصرته اغتيالـا |
| ١٠ (فما هبت الفرزدق قد علمتم | وما حق ابن برروع أن يهابـا |
| ١١ (أعد الله للشعراء مـنى | صواعق ينفعون لها الرقابـا |
| ١٢ (قرنت العبد عبد بنى نمـير | مع القينين إذ غلبا وخابـا |

- ٧٠ -

- ١٣) أنا البازي المدل على نمسير
أُتحت من المساء لها انصباها
- ١٤) إذا علقت مخالبه بـ_____
أصاب القلب أو هتك الحجابها
- ١٥) فلا طلى الإله على نمسير
ولا سقيت قبورهم المحابها
- ١٦) ولو وزنت حلوم بني نمسير
على الميزان ما وزنت ذبابها
- ١٧) فغض الطرف إنك من نمسير
فلا كعبا بلغت ولا كلابها

الفردق في مناقضة جريـر

(شاهد على النقيضـــــــــــــــــة)

- ١ (إن الذى سمك السماء بنى لنا بيتا دعائمه أعز وأطول
- ٢ (بيتا بنى لنا المليك وما بنى حكم السماء فإنه لا ينقل
- ٣ (بيتا : زارة محتب بغناشه ومجاشع وأبو الفوارس نهشل
- ٤ (يلجون بيت مجاشع وإذا احتبوا برزوا كأنهم الجبال المثل
- ٥ (ضربت عليك العنكبوت بنسجها وقضى عليك به الكتاب المنزل
- ٦ (أحلامنا تن الجبال رزانة وتخالنا جنا إذا ما نجهل
- ٧ (فادفع بكفك إن أردت بناء لنا شعلان ذى الهضبات هل يتحلل
- ٨ (وأنا ابن حنظلة الاغرواينسى فى آل ضبة للمعم المخبول
- ٩ (فرعان قد بلغ السماء ذراهما وإليهما من كل خوف يعقل
- ١٠ (يا ابن المراغة أين خالك ؟ إننى خالى حبش ذو الفعال الأفضل
- ١١ (خالى الذى غصب الملوك نفوسهم واليه كان جباء جفنة ينقل
- ١٢ (وشغلت عن حسب الكرام وما بنوا ان اللثيم عن العكارم يشغل

- ٧٢ -

جرير يرد عليه

- | | |
|----------------------------------|-----------------------------|
| ١ (أخزى الذى سمك السماء مجاشعا | وبنى بناءك فى الحضيض الأسفل |
| ٢ (بيتا يحم قينكم بفنائسه | دنسا مقاعده خبيث المدخل |
| ٣ (ولقد بنيت أخى بيت بيتنسى | فهدمت بيتكم بمثلى يذبل |
| ٤ (إنى بنى لى فى المكارم أولى | ونفخت كيرك فى الزمان الأول |
| ٥ (أعلامنا تزن الجبال وزانسة | ويفوق جاهلنا فعال الجهل |
| ٦ (فارجم إلى حكمى قريش أنهم | أهل النبوة والكتاب المنزل |
| ٧ (وقضت لنا مضر عليك بفضلنا | وقضت ربيعة بالفضاء الفيمل |
| ٨ (إن الذى سمك السماء بنى لنا | عزا علاك فعلا له من منقل |
| ٩ (أبلغ بنى (وقبان) أن حلومهم | خفت فلا يزنون حبة خرذل |
| ١٠ (ألهى أباك عن المكارم والعلا | لى الكتائف وارتفاع المرجل |

... ٧٣ ...

راشية أبي نسواس

(حول فلسفة المجنون)

- ١ (وفتية كمصاييح الدجى غــــرر شم الأنوف من الميد المصاليـت
- ٢ (صالوا على الدهر باللـهوالذى وصلوا فليــــس حبـلهم منه بمبـتوت
- ٣ (دار الزمان بأفلاك السعود لهم وعاج يحنو عليهم عاطف الـيت
- ٤ (نادمتهم قرفف الإ سـفـنـط صافـيـة مشـمولـة سـبيت من خمـر تـكـريـست
- ٥ (من اللواتى خطبناها على عـجل لما عجبنا بـريات الحـوانـيـت
- ٦ (فى فيلق للدجى كاليم ملتطــــم طام يحاربه من حوله النوتى
- ٧ (إذا بكافرة شمطاء قد بــــررت فى زى مختشع لله زميــــت
- ٨ (قالت: من القوم؟ قلنا: من عرفتهم من كل سمح بفرط الجود منعوت
- ٩ (فاحين بريحهم فى ظل مكرمــــة حتى إذا ارتحلوا عن داركم موتى
- ١٠ (قالت: فعندى الذى تبغون فانظروا عند الصباح فقلنا: بل بها ايتى
- ١١ (هى الصباح تحيل الليل صفوتها إذا رمت بشرار كاليواقيت
- ١٢ (رمى الملائكة الرصاد إذ رجمت فى الليل بالشهب مراد العفاريت

- ٧٤ -

- (١٣) فأقبلت كضياء الشمس نازعة في الكأس من بين دامي الخضر منكوت
- (١٤) كانت مخبأة في الكأس قد عنست في الأرض مدفونة من عهد طالوت
- (١٥) كأنها بزال المزن إذ مزجت شباك در على ديباج ياقوت
- (١٦) يديرها قمر في طرفه حور كأنما اشتق منه سحر هاروت
- (١٧) وعندنا ضارب يشدو فيطربنا : يادار هند بذات الجزع حبيبت
- (١٨) إليه ألاحظنا تشن أعتها فلو ترانا إليه كالمباهيت
- (١٩) فينبري بفصيح النغم عن لحن مثقفات فصيحات بتشييت
- (٢٠) حتى إذا فلك الأوتار دار بنا مع الطبول ظللنا كالسبابيت

-٧٥-

لامية أبي العتاهية

(حول سلوك الزاهد)

- ١ (أتدري أى ذل فى السؤال ؟
 - ٢ (يعز على التنزه من رعاه
 - ٣ (إذا كان النوال ببذل وجهى
 - ٤ (معاذ الله من خلق دنى
 - ٥ (توق يدا تكون عليك فضلا
 - ٦ (يد تعلق يدا بهميل فعلا
 - ٧ (وجوه العيش من سعة وضيق
 - ٨ (أتذكر أن تكون أبا نعيم
 - ٩ (وأنت تروم قوتك فى عفاف
 - ١٠ (متى تمس وتصبح مستريحاً
 - ١١ (تكابد جمع شىء بعد شىء
 - ١٢ (وقد يجرى فليل المال مجرى
 - ١٣ (إذا كان القليل يمد فقري
 - ١٤ (هى الدنيا رأيت الحب فيها
- وفى بذل الوجوه إلى الرجال ؟
- ويستغنى العفيف بغير مال ؟
- فلا قرئت من ذاك النوال
- يكون الفضل فيه على لالى
- فصانعها إليك عليك مال ؟
- كما علت اليمين على الشمال ؟
- وحسبك التوسع فى الحلال
- وأنت تصيف فى فى الظلال ؟
- وريا إن ظمئت من الزلال ؟
- وأنت الدهر لا ترضى بحال ؟
- وتبغى أن تكون رضى بحال ؟
- كثير المال فى سد الخلال
- ولم أجد الكثير فلا أبالى
- عواقبه التفرق عن تفال ؟

من باثبة أين تمام

(حول المنطق الانفعالي في المدحة الحربية)

- ١ (السيف أصدق أنباء من الكتب
 - ٢ (بيض الصفائح لاسود الصحائف في
 - ٣ (والعلم في شهب الأرماع لامعة
 - ٤ (أين الرواية ؟ بل أين النجوم
 - ٥ (تخرصا وأحاديثا ملفقة
 - ٦ (عجائبا زعموا الأيام مجفلة
 - ٧ (وخرفوا الناس من دهيا مظلمة
 - ٨ (وصيروا الأبرج العليا مرتبة
 - ٩ (يقضون بالأمر عنها وهي غافلة
 - ١٠ (لو بينت قط أمرا قبل موقعه
 - ١١ (فتح الفتوح تعالى أن يحيط به
 - ١٢ (فتح تفتح أبواب السماء له
- في حده الحد بين الجد واللعب
متونهن جلاء الشك والريب
بين الخميسين لافى السبعة الشهب
وما صاغوه من زخرف بيها ومن كذب
ليست ينفع إذا عدت ولا غـرب
عنهن في صفر الأصفار أو رجب
إذا بدا الكوكب الغربي ذو الذنب
ما كان منقلبا أو غير منقلب
ما دار في فلك منها وفي قطب
لم يخف ما حل بالأوشان والطلب
نظم من الشعر أو نشر من الخطب
وتبرز الأرض في أثوابها القشب

- ٧٧ -

- (١٣) يايوم وقعة عمورية انصرفست عنك العنى حفلا معسولة الطيب
- (١٤) أبقيت جد بنى الإسلام فى معبد والمشركين ودار الشرك فى صيب
- (١٥) أم لهم لو رجوا أن تغتدى جعلوا فدأءها كل أم بـسـسـرة وآب
- (١٦) وبرزة الوجه قد أعيت رياضتها كسرى ومدت مدودا عن أبى كسرب
- (١٧) من عهد اسكندر أو قبل ذلك قد شابت نواصى الليالى وهى لم تشب
- (١٨) بكر فما افترعتها كف حادشة ولا ترقى إليها همة النـسـوب
- (١٩) حتى إذا مضى الله السنين لها مضى الحليبة كانت زبدة الحقب
- (٢٠) أتهم الكربة السوداء سادرة منها وكان اسمها فراجة الكـرب
- (٢١) جرى لها الغال نحسا يوم أنقرة إذ غودرت وحشة الساحات والرحب
- (٢٢) لما رأت أختها بالأمس قد خربت كان الخراب لها أعدى من الجرب
- (٢٣) كم بين حيطانها من فارس بطل قاتى الذوائب من آتى دم سـرب
- (٢٤) بسنة السيف والخطى من دمه لانة الدين والإسلام مختضب
- (٢٥) لقد تركت أمير المؤمنين بها للنار يوما ذليل الصخر والخشب
- (٢٦) غادرت فيها بهيم الليل وهى ضحى يشله وسطها صبح من الفـسـب

من يثاينة البحرى

(لوحة المدح والطبيعة)

- ١ (ميلوا الى الدار من ليلى نحييها
- ٢ (يادمدة جاذبتها الريح بهجتها
- ٣ (لازلت فى حبل للغيث ضافية
- ٤ (تروح بالوابل الدانى روائحها
- ٥ (إن البخيلة لم تنعم لسائلها
- ٦ (مرت تأود فى قرب وفى بعد
- ٧ (لولا سواد عذار ليس يسلمنى
- ٨ (قد أطرقت الغادة الحسناء مقتدرا
- ٩ (فى ليلة لا ينال الصبح آخرها
- ١٠ (عاطيتها غضة الأطراف مرهفة
- ١١ (يامن رأى البركة الحسناء رويتها
- ١٢ (بحسبها أنها من فضل رتبته
- نعم ونسألها عن بعض أهليها
- تبعت تنشرها طورا وتطويها
- ينيرها البرق أحيانا ويسديها
- على ربوعك أو تغدو غواذيهما
- يوم الكتيب ولم تسمع لداعيها
- فالهجر يبعدها والدار تدنيها
- إلى النهى لعدت نفس عواذيهما
- على الشاب فتصينى وأصبيها
- علقت بهالراح أسفاها وأسقيها
- شربت من يدها خمرا ومن فيها
- والآنسات إذا لاحت مغانيها
- تعد واحدة والبحر شانيها

- (١٣) ما بال دجلة كالغيري تنافسها في الحسن طوراً وأطواراً تهاهيها
- (١٤) أما رأيت كاليء الإسلام يكلاهها من أن تعاب وباني المجد بانيها
- (١٥) كأن جن سليمان الذين ولوا إبداعها فأدقوا في معانيها
- (١٦) فلو تمر بها "بلقيس" عن عرض قالت: هي الصرح تمثيلاً وتشبيها
- (١٧) تنحط فيها وفود الماء معجلة كالخيل خارجة من حبل مجريها
- (١٨) كأنما الفضة البيضاء سائلة من السباك تجري في مجاريها
- (١٩) إذا علتها الصبا أبدت لها حبكا مثل الجواشن مصقلاً حواشيها
- (٢٠) فرونق الشمس أحياناً يضاحكها وريق الغيث أحياناً يباكيها
- (٢١) إذا النجوم تراءت في كواكبها ليلاً حسبت سماء ركبت فيها

قافية المتنبي

(مدح وفخر)

- | | |
|----------------------------|---------------------------------|
| وأى قلوب هذا الركب شاقبا | (١) أيدرى الرسع أى دم أراقبا |
| تلافى فى جُـسـوم ما تلاقى | (٢) لنا ولأهله أبدا قلوبا |
| عفاء من حدا بهم وساقبا | (٣) وما عفت الرياح له محلا |
| فحمل كل قلب ما أطاقبا | (٤) فليت هوى الأُحبة كان عدلا |
| فصارت كلها للدمع ماقبا | (٥) نظرت إليهم والعين شكوى |
| وأعطانى من السقم المحاقبا | (٦) وقد أخذ التمام البد رفيهم |
| يقود بلا أزمتهـا النياقبا | (٧) وبين الفرع والقدمين نور |
| بها نقص سقانيها دهاقبا | (٨) وطرف إن سقى العشاق كأسا |
| كأن عليه من حدق نطاقبا | (٩) وخصر تشبث الأبصار فيسه |
| ورمى والهملة الدفاقبا | (١٠) سلى عن سيرتى فرس وسيفى |
| ونكبنا السماوة والعراقبا | (١١) تركنا من وراء العيس نجدا |
| لسيف الدولة الملك اثـلاقبا | (١٢) فما زالت ترمى والليل داج |

- ٨١ -

- ١٣) أدلنها رياح السمك منـــــــــــــــــ
إذا فتحت مناخرها إنتشاقـــــــــــــــــ
- ١٤) أباحك أيها الوحش الأعـــــــــــــــــ
فلم تتعرضين له الرفاقـــــــــــــــــ
- ١٥) ولو تبعنا ما طرحت قنـــــــــــــــــ
لكفك عن ردايانا وعاقـــــــــــــــــ
- ١٦) ولو سرنا إليه في طرـــــــــــــــــ
من النيران لم نخف اعتراقـــــــــــــــــ
- ١٧) أمام الأكمة من قريـــــــــــــــــ
إلى من يتقون له شقاقـــــــــــــــــ
- ١٨) يكون لهم إذا فضوا حـــــــــــــــــ
وللهيجا حين تقوم ساقـــــــــــــــــ
- ١٩) فلا تستنكرون له ابتـــــــــــــــــ
إذا فحق المكرما وضاقـــــــــــــــــ

ميمية المتنبس في الحمى

(حول استغراقه لتجربته)

- | | |
|-----------------------------------|-----------------------------|
| (١) ملوكنا يجلب عن الملوك | ووقع فعالة فوق الكملام |
| (٢) دراني والفلة بلا دليـل | ووجهي والهجير بلا لثـم |
| (٣) فاني أستريح بذي وهذا | وأتعب بالإنابة والعقـم |
| (٤) عيون رواحي إن حرت عينى | وكل بغام رازحة بغامى |
| (٥) فقد أورد العياه بغير هاد | سوى عدى لها برق الغمـم |
| (٦) يذم لمهجتى ربى وسيفى | إذا احتاج الوحيد إلى الذمـم |
| (٧) ولا أمسى لأهل البخل ضيفا | وليس قرى سوى مخ النعمـم |
| (٨) فلما صار ود الناس خبا | جزيت على ابتسام بابتسمـم |
| (٩) وصرت أشك فيمن أصطفيه | لعلمى أنه بعض الأنـمم |
| (١٠) يحب العقاقلون على التفاضلى | وحب الجاهلين على الوسـمم |
| (١١) وأنف من أخى لأبى وأمسى | إذا مالم أجده من الكمـرام |
| (١٢) أرى الأجداد تغلبها كثيرا | على الأولاد أخلاق اللئـمم |

- (١٣) ولست بقانع من كل فضل
 بأن أعزى إلى جد همام
- (١٤) عجت لمن له قد وحسد
 وينبو نبوة القضم الكهمام
- (١٥) ومن يجد الطريق إلى المعالي
 فلا يذر المطى بلا سنمام
- (١٦) ولم أر فى عيوب الناس شيئا
 كنقص القادرين على التمام
- (١٧) أقمت بأرض مصر فلا ورائى
 تخبى المطى ولا أمامى
- (١٨) وملنى الفرائى وكان جنبى
 يمل لقاء فى كل عمام
- (١٩) قليل عائدى سقم فؤادى
 كثير حاسدى صعب مرامى
- (٢٠) عليل الجسم معتنع القيام
 شديد السكر من غير المدام
- (٢١) وزانرتى كأن بها حياء
 فليس تزور الا فى الظلام
- (٢٢) بذلت لها المطارف والحشايا
 فعافتها وياتت فى عظامى
- (٢٣) يضيّق الجلد عن نفسى وعنهما
 فتوسعه بأنواع السقام
- (٢٤) كأن الصبح يطردها فتجبرى
 مدامعها بأربعة سجام
- (٢٥) أراقب وقتها من غير شوق
 مراقبة المشوق المستهمام
- (٢٦) ويصدق وقتها والصدق شرر
 إذا ألقاك فى الكرب العظام
- (٢٧) أهنئ الدهر عندى كل بنات
 فكيف وملت أنت من الزحام

- (٢٨) جرحت مجرحا لم يبق فيـــــــــــــــــه مكان للسيوف ولا السهــــــــــــــــام
- (٢٩) ألا يا ليت شعر يدي أنتمــــــــــــــــي تصرف في عنان أو زمــــــــــــــــام
- (٣٠) وهل أرمن هوأي براقصــــــــــــــــات محلاة المقامود باللفــــــــــــــــام
- (٣١) فربتما شفيت غليل صــــــــــــــــدرى بسير أو قناة أو حســــــــــــــــام
- (٣٢) وضائق خطة فظلمت منهــــــــــــــــا خلاى الخمر من نسج الفــــــــــــــــدام
- (٣٣) وفارقت الحبيب بــــــــــــــــلا وداع وودعت البلاد بلا ســــــــــــــــلام
- (٣٤) يقول لى الطبيب : أكلت شيئا وداؤك فى شرابك والطــــــــــــــــعام
- (٣٥) وما فى طبه أنى جــــــــــــــــواد أضر بجسمه طول الجمــــــــــــــــام
- (٣٦) تعود أن يغير فى الســــــــــــــــرايا ويدخل من قتام فى قتــــــــــــــــام
- (٣٧) فأمسك لايطال له فيرــــــــــــــــسى ولا هو فى العليق ولا اللجــــــــــــــــام
- (٣٨) فإن أمرض فما مرض اصطــــــــــــــــبارى وإن أحمم فما حم اعتزــــــــــــــــامسى
- (٣٩) وإن أسلم فما أبقي ولكن سلمت من الحمام إلى الحــــــــــــــــمام
- (٤٠) تمتع من سهاد أو رقــــــــــــــــاد ولا تأمل كرى تحت الرجــــــــــــــــام
- (٤١) فإن لثالث الحالين معنــــــــــــــــى سوى معنى انتباهك والمعــــــــــــــــام

- ٨٥ -

من فلسفة أبي العلاء في شعره

(صورة شخصية)

- | | |
|------------------------------------|---------------------------------|
| (١) تجنبت الأنام فلا أواخى | وزدت عن العدو فما أعــادى |
| (٢) ولما أن تجهمنى مــــرادى | جريت مع الزمان كـمــــا أرادا |
| (٣) وهونت الخطوب على حــــتى | كأنى صرت أـمـنـحـها الـسـوداد |
| (٤) فأتى الناس أجعله صديقــــا | وأى الأرض أسلكه ارتيـــــادا ؟ |
| (٥) كأنى فى لسان الدهر لفظ | تضمن منه أغراضا بـعــــادا |
| (٦) يكررى ليفهمنى رجــــال | كما كررت معنى مستعـــــادا |
| (٧) ولو أتى حُبيت الخلد فــــردا | لما أحبيت فى الخلد انفســـــادا |
| (٨) فلاهظلت على ولا بأرضــــى | سحائب ليس تنتظم البهــــلادا |
| (٩) ولى نفس تحل بى الروابــــى | وتأبى أن تحل بى الوهــــلادا |

نونيسة البحـري

(أساسـ للمعارضة)

- ١ (يكاد عادلنا فى الحب يغرينا فما لجاك فى لوم المحينـا
- ٢ (نلحى على الوجد من ظلم فديدننا وجد نعانیه أواح يعنينـا
- ٣ (إذا "زود" دنت منا صرائمـا فلا محالة من زور يوافينـا
- ٤ (بتا جنوحا على كتب اللوى فأبى خيال ظمياء إلا أن يحييـا
- ٥ (وفى زود تبيع ليس يمهـنا تفاضيا وغريم ليس يقضينـا
- ٦ (منازل لم نذم عهد مفرمنـا فيها ولأدم يوما عهدا فينـا
- ٧ (تجرمت عنده أيا منا حججـا معدودة وملت فيها ليالينـا
- ٨ (إن الغوانى غداة الجزع من إثم تيمن قلبا معنى اللب محزونـا
- ٩ (إذا قسمت غلظة أكبادها جعلت تزداد أعطافها من نعمة لينـا
- ١٠ (يلومنا فى الهوى من ليس يعذرنا فيه وسخطنا من ليس يرضينـا
- ١١ (وماظننت هوى ظمياء منزلنـا إلى موأاة خل لا يواثينـا
- ١٢ (لقد بعثت عتاق الخيل ساريـة مثل القطا الجون يتبعن القطا الجونا
- ١٣ (يكثرن عن دير مران السؤال وقد عارضن أبنية فى ديرمارونـا
- ١٤ (يبدن فى إرم والنبح فى أرم غنى عن سبد السادات مضمونـا

- ٨٧ -

نونية ابن زيدون

(انعكاس لتأثره)

- | | |
|---------------------------------------|--------------------------------|
| (١) أضى التناثى بدلا من تدانينا | وناب عن طيب لقيانا تجافينا |
| (٢) من مبلغ العلبينا بانتزاحهم | حزنا مع الدهر لا ييلى ويبلىنا |
| (٣) أن الزمان الذى مازال يضحكنا | أنسا بقربهم قد عاد يبكينا |
| (٤) وقد نكون وما يخشى تفرقنا | فاليوم نحن وما يرجى تلاقينا |
| (٥) لم نعتقد بعد كم إلا الوفاء لكم | رأيا ولم نتقلد غيره ديننا |
| (٦) ما حقنا أن تقروا عين ذى حسد | بنا ولا أن تسروا كاشحا فينا |
| (٧) بنتم وينا فما ابتلت جوانحنا | شوقا إليكم ولا جفت مآقينا |
| (٨) نكاد حين تناجيكم ضمائرنا | يقض علينا الأسى لولا تأسينا |
| (٩) حالت لفقدكم أيامنا فغسدت | سودا وكانت بكم بهضا ليالينا |
| (١٠) إذ جانب العيش طلق من تألفنا | ومربع اللهمصاف من تصافينا |
| (١١) لا تحسبوا نايكم عنا يغيرنا | أن طالما غير النأى المحبيننا |
| (١٢) ياسارى البرق غاد القصر واسق به | من كان صرف الهوى والود يسقيننا |

- ١٣) واسأل هناك : هل عنى تذكرنا
إلغا تذكره أمسى يعنيـنا
- ١٤) وبنا نسيم الصبا بلغ تحيتنا
من لو على البعد حيا كان يحيينا
- ١٥) فهل أرى الدهر يقضينا مساعفة
منه وان لم يكن غبا تقاضينا
- ١٦) ربيب ملك كان الله أنشأه
مسكا وقدر إنشاء الورى طينا
- ١٧) هاجنة الخلد أبدلنا بدرتها
والكوثر العذب زقوما وغسلينا
- ١٨) إن كان قد عرفت الدنيا اللقاء بكم
فى موقف الحشر نلفاكم وتلقونا
- ١٩) سران فى خاطر الظلماء يكتمننا
حتى يكاد لسان الصبح يفشىنا
- ٢٠) لا غرونى أن ذكرنا الحزن حين نهت
منه النهى وتركنا الصبر ناسينا
- ٢١) إنا قرأنا الأسى يوم النوى سورا
مكتوبة وأخذنا الصبر تلقينا
- ٢٢) أم هواك فلم نعدل بمنهلـه
شربا وإن كان يروينا فيظمينـا
- ٢٣) نأسى عليك إذا حُتَّ مشعلـه
فيينا الشمول وغنانا مغنينـا
- ٢٤) لا أكؤن الراح تبدى من شمائلنا
سيما ارثياح ولا الأوتار تلهينا
- ٢٥) دومي على العهد ما دمنا محافظة
فالحر من دان إنصافا كما دينـا
- ٢٦) فما استعضنا خليلا منك يحبسنا
ولا استفدنا حبيبا غذك يشنينا

- ٨٩ -

- ٢٧) ولو صبا نحونا من علو مطلعـه بدر الدجى لم يكن حاشاك يصبينـا
- ٢٨) أبكى وفاء وإن لم تبدلى طـة فالطيف يقنعنا والذكر يكفينـا
- ٢٩) وفى الجواب متاع. إن شفعت بهـ بهيـض الأيادى التى مازلت تولينـا
- ٣٠) عليك منا سلام الله ما بقيت صباية بك نخفيها فتخفينـا

. - - - - - .

- ٩٠ -

أندلسية أحمد شوقي

(التواصل التراشي)

- ١ (يأنائج الطلح أشباه عوادينا
 - ٢ (ماذا تقص علينا غير أن يسعدنا
 - ٣ (رمى بنا البين أيكاً غير سامرنا
 - ٤ (كل رمته النوى ريش الغراق لنا
 - ٥ (إذا دعا الشوق لم نبرح بمنصعد
 - ٦ (فإن بك الجنس ما ابن الطلح فرقنا
 - ٧ (لم تال ماءك تحنانا ولا ظمنا
 - ٨ (تجر من فنن ساقا إلى فنن
 - ٩ (أساة جسمك شتى حين تطلبهم
 - ١٠ (آها لنا نازح أيك يأندلس
 - ١١ (رسم وقفنا على رسم الوفاء له
 - ١٢ (لفتية لا تنال الأرض أدمعهم
- نشجى لواديك أم نأسى لوادينا
قمت جناحك جالت فى حواشينا
أخا الغريب : وظلا غير نادينا
سهما وسل عليك البين سكيننا
من الجناحين عى لا يلبينا
إن المصائب يجمعن المصاينا
ولا ادكارا ولا شجوا أفانينا
ونسحب الذيل ترتاد المواسينا
فمن لروحك بالنطن المداوينا
وإن حلتنا رفيقا من رواينا
نجيش بالدمع والأجلال يثنينا
ولا مفارقهم إلا مطينا

- ٩١ -

- (١٣) لو لم يسودوا بدين فيه منبهه للناس كانت لهم أخلاقهم ديننا
- (١٤) لم نسر من حرم إلا إلى حرم
- (١٥) لما بنا الخلد ثابت عنه نسفته
- (١٦) نسقى شراهم شناه كلما نشسرت
- (١٧) كادت عيون قوافينا تحركه
- (١٨) لكن مصر وإن أغضت على مقه
- (١٩) على جوانبها رقت تعائمننا
- (٢٠) ملاعب مرحت فيها مآربنا
- (٢١) ومطلع لسعود من أواخرنا
- (٢٢) بنا فلم نخل من روح يراوحننا
- (٢٣) كأم موسى على اسم الله تكلفنا
- (٢٤) ومصر كالكرم ذي الإحسان : فأكهة
- (٢٥) ياسارى البرق يرمى عن جوانحننا
- (٢٦) لماترقق فى دمع السماء دما
- للناس كانت لهم أخلاقهم ديننا
- كالخمر من بابل سارت لدارينا
- تعاثل الورل خيريا ونسرينا
- دموعنا نظمت منهم مراشينا
- وكدن يوقظن فى الترب السلاطينا
- عين من الخلد بالكاפור تسقيننا
- وحول حافتها قامت رواقينا
- وأربع أنست فيها أمانينا
- ومغرب لجدود من أوالينا
- من بر مصر وريحان يغاديننا
- وباسمة ذهبت فى اليم تلقينا
- لحاضرين وأكواب لباديننا
- بعد الهدوء ويهمى عن مآقينا
- هاج البكا فمضينا الأرض باكيننا

- (٢٧) الليل يشهد لم تهتك دياجيه
على نيام ولم تهتف بسالينا
- (٢٨) والنجم لم يرنا إلا على قدم
قيام ليل الهوى للعهد راعينا
- (٢٩) كزفرة فى سماء الليل حائرة
مما نردد فيه حين يضيونا
- (٣٠) بالله إن جيت ظلماء العباب على
نجائب النور محدوا بجرينا
- (٣١) ترد عنك يداه كل عاديه
أنسا يعثن فسادا أو شياطينا
- (٣٢) حتى حوتك سماء النيل عاليه
على الغيوث وإن كانت ميامينا
- (٣٣) وأحرزتك شفوف اللزورد على
وشى الزبرجد من أفواف واديننا
- (٣٤) وحازك الريف أرجاء مورجه
ربت خمائل واهتزت بسانينا
- (٣٥) فقف إلى النيل واهتف فى خمائله
وانزل كما نزل الطل الرياحينا
- (٣٦) وآسى ما بات يذوى من منازلنا
بالحادثات ويضوى من مغانينا
- (٣٧) وبامعطرة الوادى سرت سحرنا
قطاب كل طروح من مرامينا
- (٣٨) ذكية الذيل لو خلنا غلالتهنا
قميص يوسف لو نحسب مفالينا
- (٣٩) جئمتشوك السرى حتى أتيت لنا
بالورد كتبنا وبالرياء عناويننا
- (٤٠) فلو جزييناك بالأرواح غاليه
عن طيب مسراك لم تنهض جوازيننا

- (٤١) هل من ذيولك مسكى نحملـــــــــــــــــه
غرائب الشوق وشيا من أمالينا
- (٤٢) إلى الذين وجدنا ود غيرهم
دنيا وود همو الصافي هو الديننا
- (٤٣) يا من نغار عليهم من ضمائرنا
ومن مصون هواهم فى تناجينا
- (٤٤) ناب الحنين إليكم فى خواطرنا
على الدلال عليكم فى أمالينا
- (٤٥) جئنا إلى الصبر ندعوه كعادتنا
فى الناشئات قلم يأخذ بأيدينا
- (٤٦) وما غلبنا على دمع ولا جلد
حتى أتننا نواكم من صياحيننا
- (٤٧) ونابفى كأن الحشر آخـــــــــــــــــره
تميتنا فيه ذكراكم وتحبيننا
- (٤٨) نطوى دجاء سرج من فراقكمــــــــــــــــو
يكاد فى غلس الأسحار يطويننا
- (٤٩) إذا رسا النجم لم ترقا محاجرنا
حتى يزول ولم تهدأ تراقيننا
- (٥٠) بتنا نقاسى الدواهى من كواكبه
حتى قعدنا بها حسرى ثقاسينا
- (٥١) يبدو النهار فيخفيه تجلدنا
للشامتين ويأسوه تأسيننا
- (٥٢) سقيا لعهد كأكناف الربى رفة
آنأذهبننا وأعطاف الصبا ليننا
- (٥٣) إذا الزمان بنا غيناء زاهية
ترف أوقاتنا فيها رياحيننا
- (٥٤) الوصل صافية والعيش ناغية
والسعد حاشية والدهر ماشينا

- (٥٥) والشمس تختال فى العقيان تحسبها "هلقيس" ترفل فى وشى اليمانينا
- (٥٦) والنيل يقبل كال الدنيا إذا احتفلت لو كان فيها وفاء للمصافينا
- (٥٧) والسعد لو دام والنعمى لو اطردت والسيل لو عف والمقدار لو ديننا
- (٥٨) ألقى على الأرض حتى ردها ذهباً ماء لمسنا به الأكسير أوطينا
- (٥٩) أعداء من يمينه التابوت وارتسمت على جوانبه الأنوار من سيننا
- (٦٠) له مبالغ ما فى الخلق من كرم عهد الكرام وميثاق الوفيينا
- (٦١) لم يجر للدهر أعدار ولا عرس إلا بأيامنا أو فى ليالينا
- (٦٢) ولا حوى السعد أطفى فى أغنته منا جبادا ولا أرخى مياديننا
- (٦٣) نحن اليواقيت خاض النار جوهرنا ولم يهن بيد التشتيت غالينا
- (٦٤) ولا يحول لنا صبح ولا خلـسق اذا تلون كالحرباء شائينا
- (٦٥) لم تنزل الشمس ميزاننا ولا صعدت فى ملكها الضخم عرشا مثل واديننا
- (٦٦) ألم توله على حافاتـه ورأت عليه أبناءها الغر الميامينا ؟
- (٦٧) ان غازلت شاطئيه فى الضحى لبسا خمائل السندس الموشية الغينا
- (٦٨) وبات كل مجاج الواد من شجر لوافظ الغز بالخيطان ترميننا

- ٦٩) وهذه الارض من سهل ومن جبل
قبل القياصر دناها فراعيننا
- ٧٠) ولم يضع حجرا بان على حجر
فى الارض إلا على آثار هانينا
- ٧١) كأن أهرام مصر حائط نهضت
به يد الدهر بنيان فانيننا
- ٧٢) إيوانه الفخم من عليا مقاصره
يفنى الملوك ولا يبقى الأروينا
- ٧٣) كأنها ورمالا حولها التطمست
سفينة غرقت إلا أساطيننا
- ٧٤) كأنها تحت لآل الضحى ذهبنا
كنوز فرعون غطين الموازيننا
- ٧٥) أرض الأبوة والميلاد طيَّهنا
مر الصبا فى ذيول من تصابينا
- ٧٦) كانت محجلة فيها مواقفننا
غرا سلسلة المجرى قوافينا
- ٧٧) فآب من كرة الأيام لاغبنا
وثاب من سنة الأحلام لاهيننا
- ٧٨) ولم ندع لليلالى صافيا فدعت
بأن نغص فقال الدهر آميننا
- ٧٩) لو استطعنا لخضنا البحر صاعقة
والبر نارا وفى البحر غسيننا
- ٨٠) سعيا الى مصر نقضى حق ذاكرنا
فيها إذا نسى الوافى وياكيننا
- ٨١) كنز بطلوان عند الله نطلبه
خير الودائع من خير المؤديننا
- ٨٢) لو غاب كل عزيز عنه غيبتنا
لم يأت الشوق إلا من نواحيننا
- ٨٣) إذا حملنا لمصر أوله شجننا
لو ندر أى هوى الأمين شاجيننا

رواية للمعارضة

بين ابن زيدون والبحترى

عارض ابن زيدون البحترى فى نونيته التى استهلها بقوله :

يكاد عازلنا فى الحب يُغرِننا فما لَجَّجَكَ فى لوم المحبينَا

ومع اختلاف طبيعة الموضوع عند كل من الشعارين إلا أن إعجاب ابن زيدون بدا واضحاً حين أخذ من البحترى مقدمته وحولها إلى قصيدة كاملة وطوّعها لتجربته الحقيقية فأضاف إليها وضخّم فيها فكانت مفتاحاً لنونيته المشهورة . ويبدو أن إعجاب ابن زيدون بفن الشعر عند البحترى قد امتد ليشمل كل إبداعه بدليل ما رواه عنه ابن بسام فى قوله " ويقول بعض أدبائنا أن ابن زيدون بحترى زماننا وصدقوا لأنّسه هذا حذو الوليد " ، وما رواه ابن نباته فى قوله " وكان يسمى بحترى المغرب لحسن ديباجة لفظه وروح معانيه " .

فمثل هذا التصور لموقف ابن زيدون لا يمكن أن يصدر من فراغ ، وهو يدل على أن ثمة تأثيرات واضحة لابد أن تكون قد فرضت نفسها على ابن زيدون حين أعجب بفن الشعر عند البحترى أيضاً .

وقبل رصد الجانب الإيجابى فى هذا التأثير يحسن أن نقف على طبيعة التجربة عند كل من الشعارين وما بينها من مفارقات تبدأ من كون حديث البحترى وحواره الغزلى لم يتجاوز مقدمة قصيدة مدح ، فى مقابل موقف آخر رسم فيه ابن زيدون لوحة غزلية كاملة . فالبحترى فى مقدمته كان حريصاً على أن يدخل إلى ممدوحه بعد حديث ذاتى يصور فيه تجربة ما تخصه سواء عاشها أم اكتفى بتتمثلها ، فعنصر الصدق عنده لا ينتهى إلى ضرورة المعاشاة والمعاناة التى عاشها ابن زيدون وعانها .

وتظل مقدمة البحترى محصورة فى أربعة عشر بيتا يرصد فيها عدة خواطر تبدو متناثرة ولا يكاد يربطها نفسيا إلا ذلك الحس الغزلى الذى يطرحه فى كثير من مقدمات قصائده خاصة فى سباب المدح .

ومع اختلاف الموقف لا تخفى أوجه التشابه والالتقاء بين الشاعرين — فلانكاد تخفى الحاسة الموسيقية التى ترسم بها كل منهما مع باقى الصياغة اللغظية والتصويرية من التماس السهولة والوضوح ، وتجنب التعقيد والغموض ربما كانت رقة الموقف الغزلى دافعا إلى تلك السهولة وذلك الوضوح . وربما انعكست رقة الموقف أيضا فى ذلك الحس الحضارى الذى يكاد ينتشر على الصورة عند الشاعرين ، وإن كانت قد وزعت عند البحترى بين المستويين الحضارى والبدوى فى أحيان قليلة ، والأمر مردود بالضرورة إلى طبيعة تكوين الشاعر ومصادر ثقافته من ناحية ثم إلى نبوغه فى ذلك الخيال الصوتى من ناحية أخرى .

لقد اندفع البحترى إلى حوار الغزلى من منطلق تجربة تمثلها فخلق به خياله فى عالم الشعر ليجد الوزن والقافية الملائمين للموقف فنظم النونية بعيدا عن التعقيد والفلسفة من ناحية ، وبعيدا أيضا عن الإسفاف أو الرداءة أو الركافة من الناحية المقابلة . . فكان حوارها فيها هادئا موحيا بتجربة غزلية اختار لها من الصور والمعانى ما يستطيع من خلاله إفراغها من خلال ما تراءى له فيها من ضروب الجمال وأنماط الفتنة ، وهى تعكس موقفه الخاص من التجربة كما تعكس موقفه من فن الشعر حين يوظف فى خدمة تلك التجربة .

ولا ينبغي أن نفسى الفارق الأساسى بين الشعاعين فى دوافع النظم
لنونية كل منها ، ذلك أن تلك الدوافع لابد أن تترك أثرا واضحا فى أوجه
الاختلاف التى يمكن تبينها بينهما ابتداءً من تلك الحياة الوداعة التى عاشها
ابن زيدون قريبا من ولادة وكان يتمنى استمرارها ولكن الزمن وقف لـه
بالمرصاد وعصف بآماله ، فاندفع فى نونيته يصور تلك العاطفة والحرارة التى
سيطرت عليه ، وذلك الحنين الذى ملأ عليه نفسه ، ومع ذلك السخط المتكرر
الذى راح يصبه على الفراق وعلى الزمن معا .

ومن هنا كان ابن زيدون فى حاجة إلى الوضوح الذى أفاده من مقدمة
البحتري فكانت جودة نظمه وحسن أدائه راجعين إلى تجنب التعقيد
والغموض أو الفلسفة التى لا تتناغم مع طبيعة الموقف وجوهر انفعاله به ، فلم
يقف طويلا عند تحليل معانى حبه أو حقيقته أو تبريره وإنما ادخر وقتـه
الطويله لبيان آثار ذلك الهوى ومظاهره التى سيطرت عليه كما فعل البحتري .

وخلاصة هذا الموقف السريع أن فتنة ابن زيدون بالبحتري لم تقف
حائلا دون ظهور شخصيته بشكل بارز ومستقل عبر من خلاله عن حقيقة
مشاعره من خلال معطيات تصويرية اختلفت فى طبيعتها النوعية عن مادة
التصوير عند البحتري حتى ليكن بوضوح أن نلتبس عند ابن زيدون أندلسيته
كما نلتبس عند البحتري بداوته وحضارته الشامية العراقية فى كثير من صوره .
ولكن الذى لا خلاف عليه ولا جدل حوله ما يمكن ان نسجله لكل من الشعاعين من
روعة الموسيقى وكأن كلا منهما أراد ان يشعر فغنى ، أو بمعنى أدق ربما
أعجب ابن زيدون بنغم البحتري وخیاله الصوتى فكان أقرب إلى أذنه من
أى صوت شعرى آخر .

(٢) بين ابن زيدون وشوقي

ويأتى شوقي ليمثل حلقة أخرى من حلقات الإعجاب بالقديم وإحياء ما تأثر به منه ، فاستوقفه فن ابن زيدون فى النونية ، وربما كان يحس قرينه النفس منه بحكم النفى الذى فرض عليه فى أسبانيا فكان حنينه إلى وطنه دافعا لبحثه الدائب عن تجارب مماثلة وجد لها نظائر عند البحترى فى سينيته فى إيوان كسرى ، ووجد نظيرا آخر فى أندلسيته النونية ، فالقصيدة من نفس البحر والقافية ، وهو أمريكاد يجمع بين الشعراء الثلاثة (البحترى وابن زيدون وشوقي) ، ولكن معايشة الموقف وطبيعة التجربة ونتائج ضغوطها النفسية على الشاعر تكاد تقرب بين شوقي وابن زيدون بصورة واضحة مما رأيناه بين ابن زيدون والبحترى . فقد اترك شوقي مع ابن زيدون فى طبيعة المعاناة من مصائب الزمن بما فرضه على كل منهما من نفى وتشرد ، ليقع كل منهما فى تجربة حب عميق وحنين جارف يملأ كيانه ليواجه بعد ذلك بفجعة البين فيمن يحسب .

فقد أحب ابن زيدون ولادة وأحب شوقي مصر ، ولاغرابة فى موقفه إذا ضيخناه ووسعنا دائرته فقد كان إليها أكثر شوقا وحنينا وحبا .

من مثل هذا الحب وما صحبه من حرمان وغربة وحنين صدح كل من الشعارين من بلاد الأندلس ساخطا على الزمن ، وكان المجال واسعا أمام شوقي ليخاطب سلفه (ابن زيدون) حيث رأى فيه ذلك الطائر الغريب الذى حكم عليه بفراق إلفه فخاطبه وتحاور معه فى مقدمة نونيته ، وكأنما أعيا البحث عن رفيق آخر أو صديق يمكن أن يقنعه ويقتنع به ، فلم يجد ضالته

الا عند ابن زيدون ، فراح يصور حنين الطائر ويرسم مشهدا لما عاناه جسمه
من الجراح وما عانته روحه من ألم الهوى ليعكس كل هذا من خلال آلامه
وجراحه العميقة في قوله :

لم تألُ طءك تحناننا ولا ظمأً ولا أدكارا ولا شجوا أفانينا
تجر من فنن ساقا إلى فنن وتسحب الذيل ترتاد المؤاسينا
أساة جسمك شتى حين تطلبهم فمن لروحك بالنطس المداوينسا

ومن البحث عن وجه الشبه بين الموقفين ، ومن الخطاب الذى يستعين فيه
شوقى بسلفه ينتقل إلى مرحلة من الاندماج الكامل بينهما حين يصف سحر
الأفق وثرى أهله الراحلين وقد راح يبلله بدموع الفراق فى تلك الصياغة
الثنائية الطريفة على ما فيها من توحد بينهما :

آها لنا نازحى أليك بأندلسي وإن حللنا رفيقاً من رواينا
رسم وقفنا على رسم الوفاء له نجيش بالدمع والإجلال يثنينا
لفتية لاتنال الأرض أدعهم ولأمفارقهم إلا مصلينا

ولكن هذا التوحد بين الشاعرين لا يستمر طوال القصيدة ، ذلك أن محاولة
شوقى التعزى والتأسى والاعتراف بفضل الأندلسى شئ ، ومعاودة حنينه الجارف
إلى مصر شئ آخر مختلف تماما ، فما زالت صورة مصر شاخصة أمام عينيه فيصور
حنينه إليها مهما بدا من إغضائها نجومها عليه بسبب أعدائه :

لكن مصر وان أغضت على مقعة عين من الخلد بالكافور تسقينا

وهو حنين نشر عليه أجنحته فى ليله ونهاره ، فراح ينشر سخطه على
الزمن كما صنع فى افتتاحية السينية ، ويقول :

نساب الحنين إليكم فى خواطرنا عن الدلال عليكم فى أمانينا
يبدو النهار فيخفيه تجلدنا للشامتين ويأسوه تأسينا

ولكنه لا يريد الاستسلام لهذا الواقع الحزين ، فإذا ما استطاع مقاومته
أو حتى التماسك والتجلد أمامه فهذا عمل جليل يصوره حين يكسر حاجز الزمن
ويستشرف آفاق الماضى البعيد إلى أيام الصبا والشباب بين المصريين وقد
ترأت له صورة النيل والهم ورمال مصر :

لو استطعنا لخضنا الجو صاعقة والبرنارا وفى البحر غسلينا
إذا حملنا لمصر أوله شجننا لم ندرأى هو الامين شاجينا
فهو يصور كما من الحنين حار فى توزيعه بين أمينه : مصر ووالدته
بحلوان •

ووقوفاً عند تفاصيل الشبه بين الشعارين تبدو علامات واضحة تسيطر على
معانى بعض الأبيات منذ تصور الحنين عند شوقي فى قوله :

إذا الزمان بنا غيناً زاهية ترف أوقاتنا فيها رياحيناً
الوصل صافية والعيش ناغية والسعد حاشية والدهر ما شينا

فهو يستغل ما يسميه البديعيون " حسن النسق " فى عرض لوحة
الماضى بتلك الكثافة التى يفرضها عليه حنينه إليه ، وفيها أفاد من
ابن زيدون التى عرضها فى تلك المناجاة :

فكاد حين تناجيكم ضمائرنا يقض علينا الأسى لولا تأسينا
يامن نغار عليهم من ضمائرنا ومن مصون هواهم فى تناجينا
ليسقى عهدكم عهد السرور فما كمنتم لأرواحنا إلا رياحيناً
إن جانب العيش طلق من تألفنا ومورد اللهو صاف من تصافينا

- ١٠٢ -

ويبدو أن ما في الموقف من حس رومانسى قد سيطر على الشاعر بنفس
الدرجة ، فكانت مظاهر الطبيعة أداة طيعة لكل منهما ليسقط من خلالها
مشاعره وأحاسيسه وانفعالاته ، إن لم يكن في الحقيقة فعلى سبيل التعمى ، فلم
يكن شوقى بعيدا عن ابن زيدون في خطابه الطريف للبرق :

يا سارى البرق يرمى عن جوانحننا بعد الهدوء ويهيم عن مآقينا
كزفرة في سماء الليل حائرة مما نرد فيه حين يضيئنا

فهل بعد عن ابن زيدون في زفرته الحائرة التى وجه من خلالها نفس
الخطاب :

ياسارى البرق غاد القصر واسق به من كان صرف الهوى والود يسقينا
واسال هنالك هل عنى تذكرنا إلفاً تذكره أمسى يعيننا

ولم يكن لجوء كل من الشعارين إلى التعامل مع بقية صور الطبيعة
إلا من منطلق الحاجة إليها وإعجاب اللاحق بالسابق ، فمن قول ابن زيدون :

ويا نسيم الصبا بلغ تحيتنا من لوى البعد حيا كان يحيينا

يفصل شوقى في الصورة وتتعدد جزئياتها مع تعدد درجات الحوار
في قوله :

ويامعطرة الوادى سرت سحرا فطاب كل طروح من مرامينا
ذكية الذيل لو خلنا غلا لتهما قميص يوسف لم نحسب مغالينا
جشمت شوك السرى حين أتيت لنا بالورد كبا وبالريا رياحيننا
فلو جزيناك بالأرواح غالية عن طيب مسراك لم تنهض جوازينا
هل من ذيولك مسكى نحلمه غرائب الشوق وشيا من أمالينا

وعلى بساط الأمنيات يدور حوار الشعارين حول وسائل الطبيعة وصورها
وتعتمد المواقف النفسية وتتعدد وتتشابه ، وتكاد مسححة الحزن والألم تفوق
ما عداها في صوت الشعارين كليهما ، فعند الأول :

لاغر في أن تركنا الحزن حين نهت عنه النهى وتركنا الصبر ناسينا
إنا قرانا الأسى يوم النوى سورا مكتوبة وأخذنا الصبر تلقينا

وعند الثاني في تصوير وقع الكارثة وهول الخطب تبرز دمة الشجاع
منهمرة ساقطة :

جئنا إلى الصبر ندعوه كعادتنا في النائبات فلم يأخذ بأيدينا
وما غلبنا على دمع ولا جلد حتى أتتنا نواكم من صيا صينا

وهل كانت دائرة السخط كلها وما صحبها من آلام الفراق والبين وعذاب
البعد ورهبة الحنين إلا نتاجا طبيعيا لضربة قاضية من الزمن لم تستطع
الإرادة البشرية أماتها إلا استسلاما وانهمازا وانسحابا :

ولم ندع لليالى صافيا فدعت بأن نغص فقال الدهر: آمينا

ولعل أوجه التقارب التي رأيناها فنيا بين الشعارين ترتد في جوانب
منها وهي جوانب أساسية وهامة إلى طبيعة الدافع النفسى إلى النظم من
خلال مواقف متشابهة ، فقد رأينا الموقف عند البحترى مختلفا ، فهــو -
أى ابن زيدون - يعيش آمنا فى بلاط الخلافة ، آمنا فى نظم قصيدته
النونية متخذا من هواه وسيلة للبداية الفنية بعد أن فر من السجن ورحل
إلى شبيلية للمرة الأولى سنة ٤٣٣ هـ ، وراح بذلك يعبر عن تجربة صادقة

طبعت على وجدانه واستلمتها مشاعره بعد أن حطمت صاحبته قلبه فلم يستطع إلا أن يستمر في ارتباطه بها ، ولم يبق له من وسيلة للتأسى والتعزى عن هواها إلا كلمته الحزينة ولحنه الكئيب لعله يستوعب شيئا من لوعته ويأسه .

ولذلك بدت نونية ابن زيدون صرخة إنسانية صادقة حملها كثيرا من مشاعره وانفعالاته ، وطرح فيها صورا وتقارير من تباريح الهوى من ناحية وآلام الفراق والبعد من ناحية أخرى ، وربما ساعده ذلك الوزن وتلك الموسيقى الحزينة على سكب ماكن في نفسه من حنين وشكوى . ولعل ما في نونية ابن زيدون من صدق وقدرة على الإبداع هو ما جعلها موضعا يلفت نظر الشعراء من بعده فلم يتورع بعضهم من معارضتها ، فعارضها قبل أمير الشعراء صفي الدين الحلى ، ثم جاء عليها أمير الشعراء ليصوغ من وحيها أندلسيته المشهورة .

وعلى قدر صلة نونية ابن زيدون بصاحبها ، وما استطاع من خلاله أن يوسع دائرة التجربة لتصبح أكثر إنسانية وعمومية ، استطاع شوقي أن يكتسب منها ذلك اللون الذاتي الصادق بما فيه من الأنين والشوق والنحيب واللفسة إلى وطنه الأم .

ولا يخفى ما يجمع بين القصيدتين من ذلك الحس النفسى المتشابه فما يربط بين جزئيات كل منهما فلايكاد يقلت بيت من أداء معنى أو إضافة صورة أو تقرير يتصل بشكل ما بتجربة كل من الشاعرين . . صحيح أن الصور تطرح زمانيا بين الماضى والحاضر ، ولكن الرابط النفسى يكسر حواجز الزمن من خلال ذلك الكيان الشعري المتماusk بين وحدات القصيدة . فلم تكن ذكريات الماضى

وآلامه إلا صورة حية أمام عين الشاعر يستطلعها ليقارنها بواقعه الأليم ، وفى
الحالتين لا يتوانى عن صب لعناته على الزمن الذى قهره وهز كيانه وانتصر على
إرادته وحطمها .

ومع الجمال الذى قد نتبينه فى عرض الصورة يبدو الوضوح عنصرا هاما
فى الصياغة والسبك ، وتبدو روح الولاء والانتماء مهيمنة على كل من الشعارين
فى ذلك الحنين إلى ماضى الفن ليستقى منه ويفيد منه ، وهذا من طبيعة الأشياء
فليس للحاضر كيان مستقل يمكن أن يفصله تماما عن جذوره أو أصوله فى الماضى
البعيد . ومن هنا غرد كل من الشعارين بلحنه العذب الممض من خلال صور
سبقة إليه الأسلاف ، فجاء ذلك التشابه فى الشكل العام لكل من القصيدتين
بوحى من تقديس التراث واحترامه واستلهاه دون الخضوع الكامل له أو الرضا
باستعباده لأى منهما وإلا فقدنا ما تعرفنا عليه من واقعية أمينة بدت واضحة
فى تجربة كل منهما .

ويظل الأمر الذى لا ننكره ولا يهمنى أن ننكره عن ابنن زيدون زبدون
وشوقى أن كلا منهما قد أبرز ركاما ثقافيا واضحا فى قصيدته ، يكشف
عن حرص كل منهما على تصفح دواوين الشعر القديم فاحتذى ما أعجبه
منه ، واستعار ما وجدته متسقا مع واقعته النفس والحضارى بلا حرج ولا تردد
طالما أحس أن هذا التراث ملك له ، يستطيع أن يتعامل معه ويفيد
منه ويضيف إليه . ومن هنا لا يضير ابن زيدون شئ إذا ظهر عنده ذلك
التشابه بين قوله " وإن كان يروينا فيظمننا " وقول شعراء المشرق كما ورد عند
بشار " يزيدك وجهها حسنا إذا ما زدته نظرا " أو قول ابن الرومى :

- ١٠٦ -

ريش اذا ما زدت من شره ربا ثنا فى الرى ظمانا
كالخمر أروى ما يكون الفتى من شرها أعطش ما كانا

او بين صورته " سران فى خاطر الظلماء " والصورة الستى
رسمها النواسى :

ولليل جلباب علينا وحولنا فما إن ترى إنسا لديه ولاجنا
يصاحبنا إلا سماء نجومها معلقة فيها إلى حيث وجهنا

او قول المتنبي :

أزورهم وسواد الليل يشفع لى وأنثنى وبياض الصبح يغرى بى

فمثل هذه الصورة التى أفاد فيها ابن زيدون من شعراء المشرق لا تقل
فى أهميتها وأدائها الفنى عما رسمه من صورة مبتكرة احتضنت مشاعره وصورته
بشكل صادق ، فهى دليل ذلك التواصل الفنى بين القديم والجديد ،
هى أصدق دليل على أن شاعر الأندلس حين يترنم لا يستطيع ان ينفصل
عن شاعر المشرق الذى سبقه إلى الإحساس بالواقع الإنسانى للتجربة وسبقه
إلى التصوير الفنى لها من خلال أدوات حضارته وعصره .

وكما عاش كل من الشاعرين تجربته بين ماض وحاضر فقد عاشها فنيا
بين تراث سلفى وظرف حضارى جديد أخذ من كل منهما وزوج وجمع ليخرج
بصيغة جديدة فيها المزاجية الهادئة بين المتناقضات ، وفيها القدرة
على الابتكار والإبداع .

ولا يقف التاريخ الأدبي وحده مصدرا من مصادر ذلك الإبداع إذ بدت كل فروع الثقافة عناصر تغذى فكر كل من الشعراء ، وتفصح عن نفسها من خلال قصيدته ، فمن وحى آيات القرآن الكريم يبدو ذلك التأثير في الحديث عن جنة الخلد وسدرتها والكثير العذب وغيرها من صور يستمدّها الشاعر من معين الدين الإسلامي الذي عبّأ فرعاً أساسياً من فروع ثقافة الشعراء العرب على اختلاف عصور الأدب وامتداد حركته وتنوعها .

وبعد هذا العرض الموجز لطبيعة المعارضة بين نونية البحتري وابن زيدون وشوقي ألا يصح أن نتأمل هذا الفن (فن المعارضة الشعرية) وما يقره أو يبعده عن فن (النقيضة) في الشعر الأموي . . . ولعل هذا الفصل ما يزيد من دقة التصور لموقف كل من شعرائنا في هذه النونيات .

وأول ما يلفت النظر أن شعرائنا الثلاثة لم يتعاصروا فكل منهم كان مسئولا عن حقبة زمنية استهلم وحى تراثه من خلالها واستوعب تجربته تأثرا بهـا وتأثيرا فيها ، الأمر الذي يختلف - بداهة - عن مسلك شعراء النقائض الذين كانت تربطهم المعاصرة والمواجهة الحقيقية التي قاموا بها في أسواق البصرة والكوفة ، ومن هنا انتفت حاجة شعرائنا إلى الصيغ الجدلية أو الإقناعية أو روح السبب واللعن وعرض الشالب التي لجأ إليها شاعر النقيضة الأموية . والأمر الثاني أن شعراء النقائض لم يصدروا عن مثل هذه المواقف الوجدانية الصادقة على ما فيها من هدوء أو حزن وبأس وكآبة

- ١٠٨ -

فكانت دوافعهم إلى النظم مختلفة في طبيعتها النوعية عن دوافع شعرائنا في هذه المواقف . والأمرا الثالث أن كلا من شعرائنا لم يكن في حاجة إلى ما يصنعه شاعر النقيضة حيث يقف على كل جزئية صغيرة أو كبيرة مما يطرحه الشاعر الآخر سواء في عرض المحامد أو المثالب ، وعلى هذا يبدو لكل شاعر موقفه الخاص وتمايزه وحرته في التعبير دون تقييد بذلك النطاق الذي يتحكم فيه شاعر النقيضة الأولى . وعلى هذا تظل كل حرية كل من الشعراء الثلاثة فيضاً في عمله الفني ، الأمر الذي تستمر معه التجربة واضحة الدلالة صادقتها .

ومع هذا كله لا تخفى أوجه التشابه والالتقاء بين فن النقيضة وبين المعارضة الشعرية في تشابه المواقف التي توحى لكل من الشعراء بصياغة تجربته ثم هذا التقارب الشكلي في الصياغة من حيث التأثر بالأفكار والأوزان والقوافي ، وهو مما يكشف إعجاب اللاحق بالسلف حين يعيش موقفاً يفرض عليه تلك المعارضة فيجد في أداة سلفه ما يساعده على إفراغ التجربة كما يريد ها ويتمثلها .

وخلاصة القول أن الشاعر في المعارضة الفنية يستطيع أن يطرح كل طاقاته الفنية بشكل غير منضبط كما يحدث أمام شاعر النقيضة الذي تحكمه دائرة الفضائل والذائل فيما يتعلق بنصرة قومه أو التعريض بخيرهم ، فنحن هنا أمام واقع نفس يفرض صورته بتلقائية واضحة تجعل صاحب التجربة أكثر تحملاً وانطلاقاً وتجعل التجربة بدورها أكثر إنسانية وعمقا .

— — — — —

سـيـنـيـة الـبـحـثـري

- (١) صنت نفسي عما يدين نفسي
 - (٢) وتماسكت حين زعزعتي الدهر
 - (٣) بلغ من صباية العيش عندي
 - (٤) وبعيد ما بين وارد رفاه
 - (٥) وكان الزمان أصبح محمورا
 - (٦) واشترائي "العراق" خطي فبين
 - (٧) لاتزرنني مزاولا لاخيتباري
 - (٨) وقديما عهدتني ذا هنكات
 - (٩) ولقد رايتني /نبوا بن عمسي
 - (١٠) وإذا ما جفيت كنت جديرا
 - (١١) حضرت رجلي الهموم فوجهت
 - (١٢) أتسلي عن الحظوظ وآسسي
 - (١٣) أذكرتنيهم الخطوب البتوالسي
- وترفعت عن جدا كل جبهسي
- التماسا منه لتعس ونكسسي
- طففتها الأيام تطفييف بهسسي
- علل شربه ووارد خمسسي
- لا هواه مع الأخص الأخصسي
- بعد بيغي "الشأم" بيعة وكسسي
- بعد هذي البلوى فتنكر مسسي
- آبيات على الدنبيات شمسي
- بعد لين من جانبيه وأنسسي
- أن أرى غير مصبح حيث أمسسي
- إلى "أبيض المدائن" عنسسي
- لمحل من " آل ساسان " درس
- ولقد تذكر الخطوب وتنسسي

- ١١٠ -

- (١٤) وهم خافضون فى ظل عــــــــــــــــال مشوف يحسر العيون ويخــــــــــــــــس
- (١٥) مغلق باب على جبل القبــــــــــــــــق إلى دراتى " خلاط " ومكــــــــــــــــس
- (١٦) حلل لم تكن كاطلال " سعــــــــــــــــدى فى قفار من البســــــــــــــــس
- (١٧) ومسمع لولا المحاباة منــــــــــــــــى لم تطقها مسعاة " عنــــــــــــــــس " وعيــــــــــــــــس
- (١٨) نقل الدهر عهدهن عن الجــــــــــــــــدة حتى رجعن أنشاء لبــــــــــــــــس
- (١٩) فكأن " الجرماز " من عدم الأنــــــــــــــــس وإخلاله بنية رــــــــــــــــس
- (٢٠) لو تراه علمت أن الليالــــــــــــــــى جعلت فيه مأتما بعد عــــــــــــــــرس
- (٢١) وهو ينبيك عن عجائب قــــــــــــــــوم لا يشأب البيان فيهم بلــــــــــــــــس
- (٢٢) وإذا ما رأيت صورة " أنطاكية " ارتعت بين " روم " و " فرــــــــــــــــس
- (٢٣) والمنايا مواثل و " أنوشروان " يزجى الصفوف تحت الدرفــــــــــــــــس
- (٢٤) وعراك الرجال بين يديــــــــــــــــه فى خفوت منهم وأغماض جــــــــــــــــرس
- (٢٥) من مشيح يهوى بعامل رــــــــــــــــح وملح من السنان بتــــــــــــــــرس
- (٢٦) تصف العين أنهم جد أحيــــــــــــــــاء لهم بينهم إشارة خــــــــــــــــرس
- (٢٧) يغتلى فيهم ارتياحــــــــــــــــى حتى تتقراهم يد اى بلــــــــــــــــس

- (٢٨) قد سقانى ولم يصرك "أبو الغوث" على العسكرين شربة خلــــــــــــــــس
- (٢٩) من مدام نطنها وهى نجمــــــــــــــــ من ضوء الليل أو مجاجة شمــــــــــــــــس
- (٣٠) وتراها إذا أجدت ســــــــــــــــرورا وارتياحا للشارب المتحــــــــــــــــس
- (٣١) أفرغت فى الزجاج من كل قلب فهى محبوبة إلى كل نفــــــــــــــــس
- (٣٢) وتوهمت أن كسرى أبرويــــــــــــــــز "معاطى و" البلهبــــــــــــــــد " أنس
- (٣٣) حلم مطبق على الشك عينــــــــــــــــى أم أمان غيرن ظنى وحدســــــــى ؟ !
- (٣٤) وكان الإيوان من عجب الصنــــــــــــــــعة جوب فى جنب أرعن جلــــــــــــــــس
- (٣٥) يتظنى من الكتابة إذ يهــــــــــــــــدو لعينى مصبح أو مســــــــــــــــى :
- (٣٦) مزعجا بالفراق عن أنس إلــــــــــــــــف عز أو مرهقا بتطليق عــــــــــــــــرس
- (٣٧) عكست حظه الليالى ويبــــــــــــــــات المشتري فيه وهو كوكب نحــــــــــــــــس
- (٣٨) فهو يبدى تجلدا وعليــــــــــــــــه كلكل من كلاكل الدهر مرــــــــــــــــس
- (٣٩) مشمخر تعلو له شرفــــــــــــــــات رفعت فى رؤوس " رضوى " وقدســــــــى "
- (٤٠) ليس يدرى أصنع إنس لجــــــــــــــــن سكنوه أم صنع جن لإنــــــــــــــــس
- (٤١) غير أنى أراه يشهد أن لــــــــــــــــم يك بانيه فى الملوك بنكــــــــــــــــس

- ١١٢ -

- ٤٢) فكانى أرى المراتب والقـوم إذا ما بلغت آخر حـسـى
- ٤٣) وكان الوفود ضاحين حـسـرى من وقوف خلف الزحام وخـسـس
- ٤٤) وكان القيان وسط المقاصـير يرجعن بين حـو ولعـسـس
- ٤٥) وكان اللقاء أول من أـمـسـس ووشك الفراق أول أـمـسـس
- ٤٦) وكان الذى يريد اتباعـها طامع فى لحوقهم صبح خمـسـس
- ٤٧) عمرت للسرور دهرها فصـارت للتعزى رباعهم والتأسـسـى
- ٤٨) فلها أن أعينها بدمـسـسوع موقوفات على الصبابة حـبـسـس
- ٤٩) ذاك عندى وليست السـدار دارى باقتراب منها ولا الجنس جنـسـى
- ٥٠) غير نعمى لأهلها عند أهـلـسـى غرسوا من زكاتها خير غـرسـس
- ٥١) أيدوا ملكنا وشدوا قـسـواه بكماة تحت السنور حمـسـس
- ٥٢) وأعانوا على كتائب " أريـاط " بطعن على النحور ودعـسـس
- ٥٣) وأرائى من بعد أكلف بالأشـراف طرا من كل سـسـسـنخ وأـسـ

- ١١٣ -

سـنـيـة شـوقـي

- | | |
|-----------------------------------|------------------------------|
| ١ (اختلاف النهار والليل ينسى | اذكر لى الصبا وأيام أنسى |
| ٢ (وصفا لى ملاوة من شـبـاب | صورت من تصورات ومـسـس |
| ٣ (عصفت كالصبا اللعوب ومـسـرت | سنة حلوة ولذة خلـمـس |
| ٤ (وسلا مصر هل سلا القلب عنـهـا | أو أسا جرحه الزمان المؤسـى |
| ٥ (كلما مرت الليالى عليـهـ | رق والعهد فى الليالى تقـسـى |
| ٦ (مستطار إذا البواخر رنـت | أول الليل أو عوت بعد جـرس |
| ٧ (راهب فى الضلوع للسفن فـطـن | كلما شرن شاعـن بنقـس |
| ٨ (يا ابنة اليم ما أبوك بخيـل | ماله مولعا بمنع وحبـس |
| ٩ (أحرام على بلابلـه الـدوـج | حلال للطير من كل جنـس |
| ١٠ (كل دار أحق بالآهـل إلـا | فى خبيث من المذاهب رجـس |
| ١١ (نفسى مرجل وقلـبى شـمـراع | بهما فى الدموع سـبـرى وأرسـى |
| ١٢ (واجعلى وجهك (الغنار) ومجـراك | يد (الشعر) بين (رمل) (مكـس) |
| ١٣ (وطنى لو شغلت بالخلد عنـهـ | نازعتنى إليه فى الخلد نفسـى |

- ١١٤ -

- (١٤) شهد الله لم يغيب عن جفونى
شخصه ساعة ولم يذل حسنى
- (١٥) وكأنى أرى الجزيرة أيكما
نعمت طيره بأرغم جرس
- (١٦) لا ترى فى ركام غير مثنى
بجميل وشاكر فضل غرس
- (١٧) فلك يكسف الشموس نهارا
ويسوم البدور ليلة وكس
- (١٨) ومواقيت للأمر إذا ما
بلغتها الأمور صارت لعكس
- (١٩) دول كالرجال مرتهنات
بقيام من الجدود وتعس
- (٢٠) وليأل من كل ذات سوار
لطمت كل رب (روم) (وفرى)
- (٢١) سددت بالهلال قوسا وسلست
خنجرا ينفذان من كل تسرس
- (٢٢) حكمت فى القرون (خوفو) و(دارا)
وعفت (واثلا) وألوت (بعبس)
- (٢٣) وعظ (البحترى) إيوان (كسرى)
وسفتنى القصور من (عبد شمس)
- (٢٤) قرية لا تعد فى الأرض كانت
تمسك الأرض أن تميد وترسى
- (٢٥) غشيت ساحل المحيط وغطت
لجة الروم من شراع وقلبس
- (٢٦) ركب الدهر خاطرى فى شراها
فأتى ذلك الحمى بعد حرس
- (٢٧) فتجلت لى القصور ومن فيها
من العز فى منازل قعس

- ١١٥ -

- (٢٨) وكأنى بلغت للعلم بيتا
فيه مال العقول من كل درس
- (٢٩) قدسا فى البلاد شرقا وغربا
حجة الوم من فقيه وقسس
- (٣٠) سنة من كرى وطيف أمان
وصحا القلب من ضلال وهجسس
- (٣١) وإذا الدارما بها من أنيس
واذا القوم مالهم من محسس
- (٣٢) من (لحمراء) جللت بغبار الدهر
كالجرح بين برء ونكسس
- (٣٣) كسنا البرق لو محا الضوء لحظا
لمحها العيون من طول قبسس
- (٣٤) مشت الحادشات فى غرف (الحمراء)
مشى النعى فى دار عسس
- (٣٥) لا ترى غير وافدين على التاريخ
ساعين فى خشوع ونكسس
- (٣٦) نقلوا الطرف فى نضارة آس
من نقوش وفى عصارة ورس
- (٣٧) وخطوط تكلفت للمعانى
ولا لفاظها بأزين لبسس
- (٣٨) وترى مجلس السباع خسلا
مففر القاع من ظباء وخنسس
- (٣٩) آخر العهد بالجزيرة كانت
بعد عرك من الزمان وضسس
- (٤٠) فتراها ، تقول : راية جيئش
باد بالأمس بين أسز وحسس
- (٤١) ومفاتيحها مقاليد مسلك
باعها الوارث المضيع ببخسس

- ١١٦ -

- (٤٢) خرج القوم في كتاب صمم
عن حفاظ كموكب الدفن خـرس
- (٤٣) ركبوا بالبحار نعشا وكانست
تحت آبائهم هي العرش أمـس
- (٤٤) رب بان لها دم وجمـوع
لمشت ومحسن لمخـس
- (٤٥) إمرة الناس همة لا تأتـي
لجبان ولا تسنى لجبـس
- (٤٦) وإذا ما أصاب بنيان قـوم
وهي خلق فإنه وهـي أس
- (٤٧) يا ديارا نزلت كالخلد ظـلا
وجنى دانيا وسلسال أنـس
- (٤٨) محسنات الفصول لا ناجر فيها
بقيظ ولا جمادى بقـرس
- (٤٩) كسيت أفرخي بظلك ريشـا
وربا فن رباك أشـد غرسـي
- (٥٠) هم بنو مصر لا الجميل لديهم
بمضاع ولا الصنيع بمنسـي
- (٥١) من لسان على شباك وقـف
وجنان على ولائك حبـس
- (٥٢) حسبهم هذه الطلول عظـمات
من جديد على الدهـور ودرس
- (٥٣) وإذا فاتك التفات إلى الماضـي
فقد غاب عنك وجه التأسـي

بين القصيدتين

منذ بداية الحديث الذاتى بدأ شوقي سينيته بعرض إيمانه بحقيقة
 الدهر وقدره الأيام على أن تنسى الإنسان كل شئ مع مرورها ، ولذلك
 يخاطب صاحبيه - على سبيل التقليد - طالبا منهما أن يذكرها بما كان له
 فى ماضيه البعيد من ذكريات الصبا وأيام اللهو والأنس ، الأمر الذى
 يكشف - منذ البداية - عن شدة حنين الشاعر إلى مصره ، فهى الوطن
 الذى يشير إليه هنا حين يعرض لأيام أنسه وصباه • فبيت المطلع أقرب ما يكون
 إلى فن الحكمة فى شطره الأول ، حيث كاد الشاعر يستسلم للدهر ويسلم
 بقدرته على أن ينسى الإنسان كل شئ ، واكتفى من واقعه بتصور ذكرياته
 الماضية التى جرت به إلى عرض تلك الأمنية التى تمنى فيها من صاحبيه أن يصفى
 له فترة مشرقة مرت فى شبابه سريعا وكأنها حلم أو هى من نسج الخيال
 أو ضرب من المس حيث كانت حافلة باللهو والمجون وطيش الشباب • ونظرا
 لسعادة الشاعر بتلك الأيام أحس مرورها سريعا كريح الصبا بما فيها من طيب
 رائحتها ، أو هى خلصة من نوم اقتضى من خلالها لذته التى سرعان ما
 انتهت حين فتح عينيه على آلام واقعه الحقيقى •

وفى تدرج منطقى ينتقل شوقي إلى موضوعه الذى أثار أشجانه وجسده
 آلامه ، فيطلب من صاحبيه أن يسألا مصرعا إذا كان قلبه قد سلاها ، أو أن
 الزمن قد هبأ له الدواء الذى يساعده على هذا السلو ، ولكنه يستدرك حين
 يسجل قدرة الزمن على تضديد الجراح وتخفيف آلام الأحزان ، ومع هذا يسجل
 فشل الزمن فى إنها آلامه لفداحة الخطب وضخامة جرحه الذى تجسدت

فى آلام الفراق بعيدا عن مصر حيث نفى إلى الأندلس ، ولذلك يسرى جرحه مختلفا فى طبيعته عن تلك الجروح التى يمكن للزمن السيطرة عليها أو الإسهام فى شفاؤها . وهو لذلك يطرح تساؤله فى صيغة استنكارية " هل سلا القلب عنها " . ويزداد الاستنكار حين يخصص الطلب بمصر بالذات لزيادة ما هو بصدده من الاستنكار واستبعاد قدرته على هذا السلو .

ومن الاستنكار إلى التقرير يصور شوقى الليالى وهى تؤثر فى قلبه كلما مرت به فتزيد من حزنه وألمه ، ويسرق قلبه من كثرة أوجانه على عكس عادة الليالى مع غيره حيث تنسى الآخرين همومهم ، ولكن ألقى لشوقى هذا النسيان وهو بعيد عن وطنه ما أعجز الزمن عن مداواة جرحه .

ومن هذه الآلام النفسية ينقل شوقى المشهد إلى تصوير واقعة السفر نفسها عائدا بذلك إلى بيان أسباب حزنه وألمه ، فيصور قلبه وقد كاد يطير من شدة ما انتابه من قلق وحزن حين وصل إلى مسامعه الإنذار بالرحيل متمثلا فى صوت البواخر التى شبهها الشاعر بالذئاب التى راحت تعوى فتوقع فى نفسه مشاعر الرهبة والجزع والخوف . . . وقد ظل قلبه راهبا متيقظا فطنا متنبها للسفن خفية الرحيل ، ولذلك حدث هذا الاتحاد أو التزاوج الذى صور به بين دقات قلبه فى ارتباطها بحركة السفن وأصواتها ، فكلما سمعها اشتد قلقه وحزنه وازدادت ضربات قلبه من شدة الاضطراب والفرع .

ومن هذه المقدمات ينتقل شوقى ليصور بخل اليم على الرغم مما هو معروف عنه من كرم وجود جعله مضرب الأمثال ، فراح يستنكر منه أن ييخل عليه حين يرفض إعادته إلى وطنه ، وكان المياه قد نضبت فلم يعد البحر حارسا

بل كأنه ينتقم من الشاعر فيحبسه في بلاد الأندلس بعيداً عن أهله ووطنه .
ولذلك تنطلق الحكمة العامة من خلال هذا الصوت الساخط الذي يصبح
مستنكراً كل ما يراه من وقائع سياسية هيأت للأجنبي أن يعيش في
مصر على اختلاف الأجناس الذي ينتفى إليها في نفس الوقت الذي حرم
عليه - وهو أحد أبناء مصر - أن يستمتع بخيراتها أو حتى بالعيش فيها .
ولذلك يحاول شوقي فلسفة المواقف السياسية كلها من خلال تلك الحكمة
العامة التي أتبع هذا الحديث بها والتي رأى فيها كل وطن أحق بأهله ،
وهو أمر تتقبله طبائع الحياة وترتضيه شرائع البشر ، ومن هنا يستنكر أن يحدث
غير هذا فيراه إثماً مكروهاً يتنافى مع نوااميس الحياة .

ويتأرجح موقف الشاعر بين أمنياته وبين اليأس من تحقيق شيء منها ،
ويقود الأمر إلى مرحلة من اليأس يرى السفينة كأنها ترفض أن تعود به
إلى وطنه ، وهو يتحائل حين يهين لها الوسائل التي تيسر لها العودة إلى
مصر ، جاعلاً من نفسه وقد اشتدت حرارته من الشوق مرجلاً يمكن أن يدفعها
إلى السير السريع ، كما ينقدم لها قلبه لعلها تتخذ منه سراحاً يساعدها أيضاً
على العودة ، بل يجعل دموعه كافية لأن تصبح بحراً تسير فيه وترسى . ومن
هذا الوهم والخيال صور شوقي استجابة السفينة - كما تمنّاها - حيث بدأت
في الإقلاع ، وهو يتمنى أن يكون اقلاعها إلى "الاسكندرية" بمعالمها المختلفة
من شمالها إلى جنوبها ، وحين يزداد شوق شوقي إلى "الاسكندرية" يكرر
الحديث حولها حين يذكرها مرة بالشجر وأخرى بالفنار وثالثة يحدد فيها
مناطق "المكس" والرمل "وهي أماكن لها رصيدها في نفس الشاعر الذي ربما
وجد متعته في ترديد اسمها فهي قطعة من وطنه الذي يفضل أي شيء
آخر .

- ١٢٠ -

ولذلك يلخص شوقي كل ما فى الموقف من حرارة وشوق فى ذكر وطنه
بهذا البيت المشهور الذى يصور فيه انشغاله به دون سواه ، ولو أن الجنة
هيئت له لعاوده الشوق إلى وطنه مستبداً لا إياه بتلك الجنان - ويزداد
الموقف تأكيداً حين يشهد الله على ما يقوله ويفيض فى تفصيل حنينه إليه ،
إذ لا يزال جفنه شاخصاً لا يكاد يبصر شيئاً سوى وطنه وقد مثل أمامه مشولاً
قريباً جعله يراه كل ساعة وقد مسلأ عليه كل حواسه ومشاعره .

ومن اللوحة العامة التى رسمها شوقي وضمنها حكمته المشهورة استعان
ببعض التفاصيل التى تخدم موقفه النفسى بما يحكيه من ذكريات ماضية وشدة
رغبته فى معاودة أيام الصبا ، فكلما تذكر الاسكندرية برملها ومكسها وكلما
تذكر القاهرة بجزيرتها هاجت أشجانه ، واشتدت لهفته إلى رؤية أغصانها
وشدو طيورها .

كما يعاوده الحنين إلى نيل مصر الخالد فيجسده خياله سيلاً متدفقاً
فى واديه الأخضر ، وهو النبع الأول الذى يرتوى منها ابنائه ،
لسذا يتمنى الشاعر لو عاد إليه فكان له حظ فى سرية منه . واستمراراً فسى
التشخيص يرى هذا النيل أبناً لماء السماء منذ مصادرة الأولى من جبال الحبشة
إلى مجيئه جيشاً عظيماً أو موكباً ضخماً لا تستطيع العين أن تطيل النظر إليه
من شدة ضخامته وعظمته . . . هى صورته تسجل ضخامة النيل فى نفس
شوقي وإحساسه بعظمته من خلال حنينه إليه ، وله فى النونية :

هلا بعثتم لنا من ماء نهركم شيئاً نبل به اصداًء وادينا

وهو واحد من أبناء مصر الذين يقفون دائما أمامه معترفين بدوره فى حياتهم وشاكرين جميله الذى يظهر عندهم فى غرسهم وزرعهم .

ويجر الحنين الشاعر من خلال عرض مشاهد الماضى كما سيطرت على خياله إلى معاودة شكوى الأيام والزمن بعد أن أبعد عن وطنه ، وكأنه يستمد من أفلاك النحس هذا التناوء الذى جنى عليه فأدى إلى نفيه ، وهو أمر لا يراء غريبا إذا ربطه بقدرة هذه الأفلاك على أن تكون نذر شؤم للشمس والقمر ، فلا غرو أن تجلب له هو الآخر ذلك النحس . وتنسحب رؤيته التناوءية على الطبيعة كلها فيراها من منظور تحكمه الكآبة التى تحول دون تحقيق رغباته أو أهوائه ، وكان الزمن يقف له بالمرصاد حين يأتي دائما بعكس ما يتمناه .

وهو يحاول التخفيف على نفسه حيناً من وئته العامة لهذا العالم الذى يصبح رهينة الحظ على مستوى الدول والرجال .

وفى إطار خياله السابح فى ذلك الماضى البعيد يرى ديار ملوك قرطبه عامرة بأهلها وقد انتشر فيها ذلك الثراء الفكرى الذى أثنى عليه الزمن فدرس وانتهى، ولكن هذا الثراء لازال باقيا مع بقايا معالم تلك السياسة العمرانية الراقية التى تمثلت فى بناء القصور . . وإن كانت تلك القصور بدورها قد استجابت للزمن حين غفت آثارها وامحيت وتحولت إلى تراث يسال يوظف نفسه فى الشهادة لصانعيه بالعظمة والعجد .

ويلج عليه مشهد العظمة الذى عاشته مدينة قرطبة حيث شدت أنظار العالم إليها واتجه إليها الفقهاء والقساوسة وأصبحت أهلا لكل الحضارات شرقيا وغربيا كما صارت قلعة للعمران والفكر الراسخ منذ الزمن البعيد .

وحين احس شوقي آلام واقعه بدا يصور حقيقة ما يراه فتبين أن ماعرضه
من عظمة قرطبة لم يصدر عنه إلا فى غفوة أو شك من خلالها أن ينسام
فتخيل كل معالم تلك العظمة كما صورها ، وهى أمنية كان يرجوها حقيقة وواقعا
وَألا يكون الزمن قد قضى عليها ، ولكن أنشأ له ذلك وقد أفاق من غفونته
ليدرك أن الواقع شيء آخر مختلف ، وأن ما عاينه لم يكن إلا ضلالا ووهما
من صنع خياله الخاص .

لقد برزت الحقيقة التى رآها فى مشهد تلك الديار المقفرة التى لم
يعد بها أنيس من البشر حين خربت وتحولت إلى آثار لم يعد أهلها
يرون من مشاهدائها المرئية والمحسوسة شيئا ذا قيمة واقعية .

ومن قرطبة إلى مدينة الحمراء ينتقل شوقي ليصور جور الزمن عليها هى
الأخرى حتى لحقت بأختها ، وكأنها قد أصيبت بنفس العرض فلم تعرف وسيلة
لتبرأ منه ، بل كانت كلما حاولت منه شفاء انتكست وازدادت آلام جراحها ،
وهى لاتتجاوز أن تكون برقاً يلعب للعين ويختفى ، فما لاشك فيه أنها عاشت
مزهرة فترة طويلة ، راحت العيون ترمقها على مكانتها فكانت مصباحا يضىء
لأهلها إلى أن جار عليها الزمن فأذن بانهارها وحولتها مصائبه إلى مأتسم
بعد ان كانت ديار عرس ، فتحولت إلى خراب يعيش فى ذكرى التاريخ ، وراحت
أهلا لالتماس العظمة والعبرة فى خسوع ورهبة أمام جلاله هذا التاريخ ،
ومع هذا لم تفقد آثارها دلالتها على عظمة أصحابها بما فى تلك الآثار من
حيوية مثلها الألوان الباقية وكأنها نبات الآس أو عصارة الورس وقد اشتدت
نضرتها ورواؤها فزاد صفاء ألوانها وزادت معه حيوية نقوشها الباقية . وقد ألح
شوقي على أن يخصص من مشاهد " الحمراء " بعض رسومها وخطوطها التى

تكاد تنطق بحضارتها العريقة ، فقد أصبح مجلس السباع فيها قفصا خربا لم يعد فيه شيء حتى من تلك الصور والنقوش والتماثيل الباقية •

ولم يكن ارتباط شوقي في سينيته بالتراث بدعا بين الشعراء بقصد ما يعد حلقه من حلقات التواصل الفني مع هذا التراث بالإضافة إلى تجديده فيه وتحويره مما يساهم في تنميته وتطويره ونضجه ، فقد عرف شوقي جيئدا كيف يحشد جزئيات صوره ويوزع عناصرها وأركانها إلى لوحات كبرى متجانسة فنيا ومتسقة نفسيا مع واقعه الذي يصوره •

ومن الحقائق الثابتة أن شوقيا قد ارتبط فكريا بالتراث الشعري الطويل عن قناعة به ووعي خاص ، وهو ما يؤكده نفسه حيث تظهر فيه الصلة الوثيقة بعدد من شعراء العرب ، وقد أشار في مقدمة الطبعة الأولى من " شوقياته " بطائفة كبيرة منهم مثل أبى نواس وأبى العلاء وأبى العتاهية ، ووقف مشدوها أمام المتنبي وشعره ، كما ظهر تأثره بأبى تمام والبحتري وابن الرومي بوضوح شديد ، ويكفي دلالة على تعلقه بالقديم تسميته داره في المطرسة بكرمة ابن هاني " تنبها بأبى نواس •

وبما ارتد تعلق شوقي بفن البحتري خاصة ، إلى حرصه على الموسيقى وإعجابه بشعراء العربية الذين امتازوا بموسيقى شعرهم حتى استطاعوا استخراج ألحان تعجب السمع وتستسيغها الآذان ، فإذا كان البحتري " أراد ان يشعر فغنى " كما يروى عنه ، فيكفي هذا مبررا لإعجاب شوقي به واقتدائه بمدارسته وفنه •

- ١٢٤ -

ولعل هذا الدافع كان مساعدا له على تلك المعارضة التي نظمها

مصرحا بهذا الإعجاب وطبيعة المعارضة في قوله :

وعظ البحترى إيوان كسرى وشغتنى القصور من "عبد شمس"

ومن الواضح أن قصيدة شوقي في جملتها قد نهجت نهج سينية البحترى

في تصوير الإيوان الذى وقف أمامه حائرا وذكر ماضيه :

ليس يدري أصنع إنس لجن سكنوه أم صنع جن لإنسى ؟

كما صور اللوحة الفنية التي رآها على جداره وهي تكاد تنطق بمجسد

أكاسرة الفرس القدماء .

ولكن شوقيا - وهذا طبيعي بالنسبة له - لم يجد عندما وقف عنده

البحترى فلم يشغله أكاسرة الفرس قدرا ما شغله مجد العرب الذين شيدوا الآثار

أيضا في صنعة تدهش العقول ، ولكن الزمن صال عليها فسقاها كؤوس النحاس

كعادته مع بقية الآثار والممالك التي قضى عليها .

ومع هذا كله تظل تلك الآثار شاهد إيجاب على جمال الصنعة السنية

اهتدى إليها القوم فأجادوا فيها وأبدعوا ، حتى ظلت آثارها باقية تكسب

تدهش العقول وتشير فيمن يراها طاقاته الخيالية التي يستطيع من خلالها

أن يستعيد أمجاد أصحابها، ولعل هذا ما دفع الشاعر إلى خطابها مصورا أنها

ستجيبه في حالتها الشاكية الحزينة ، فإذا هي تترنم بأمجاد ماضيه وتتغنى

بذكاء صانعيها وبما تحويه من أسرار خافية لم يعرفها إلا الألى شيدوها .

وفي دائرة الاعتراف بسيطرة الزمن وقدرته على قهر الأحياء جميعا راح شوقي

يتساءل عن مكان فرعون الآن وهو من هو في ماضيه السحيق سائرا في مواكبه
الكثيرة مسجلا أمجادا لا تحصى في فتح المعالك وجلب النصر والفخر لبلائه ،
كما يتساءل عن "إيزيس" التي كان النيل يجري تحت قدميها وكأنها سيطرت
على نشاطيه سيطرتها عليه طولا وعرضا .

لقد تجسدت معالم العظمة أمام شوقي ليراها في تناقضها مع الواقع
الآليم الذي حل محلها حين جلب الدهر مصائبه عليها وراحت تردد الشكوى
وما من مجيب . . وعلى هذا النحو يستمر الصوت الشاكي الحزين عند شوقي
وتزداد أنغام الحزن مع تعدد الصور وتوالي الأبيات مجسدة واقعه
النفسي الكئيب الذي أسقطه على كل هذه المعالم مستعينا بالتاريخ ومعطياته
المختلفة .

وفي إطار الموازنة بين سينية شوقي هذه وبين سينية البحترى قلنا منذ
البداية أن شوقيا لم يخف إعجابه بها حتى اعترف صراحة أنه ينهج نهج
صاحبها ويسلك سبيلها فنيا ، فإذا حاولنا عقد مقارنة تفصيلية بين
القصيدتين أمكن تبين بعض ملامح الاتفاق أو التشابه منذ بداية القصيدة ،
إن يرد حديث كل من الشاعرين مغرقا في ذاتيته وكآبته بعيدا عن الأنماط
التقليدية الشائعة في مقدمات القصائد العربية القديمة . فحديث
الزمن يشغل ذهن الشاعرين ويسيطر عليهما ، فالبحترى يتماسك حزين
يزعزع الدهر وشوقي يشكو تأثير الليل والنهار في نفسه ويسألهم
أن يذكراه بماضيه في شبابه وأيام أنسه . . وعند البحترى يتكرر لفظ الزمان
تأكيدا لموقف الشكوى واتساقا مع كآبة نفسه (وتماسك) حين زعزع الدهر
طففتها الأيام ، كان الزمان أصبح محمولا هواء ، أو يذكر بمصائب الزمن :

- ١٢٦ -

(أذكرتيتهم الخطوب التولى ، نقل الدهر عهدهن لو تراه علمت
أن الليالى ، عمرت للسرودهرا) .

وتتكرر مأساة الزمن على نفس المستوى أيضا عند شوقي فى " اختلاف
النهار والليل ينسى " كلما مرت الليالى عليه " ، فلك يكسف الشمس نهارا "
" وليال من كل ذات سوار " ، " سددت بالهلال قوسا " ، " ركب الدهر
خاطرى " ، مشت الحادثات فى غرف الحمراء " . الخ .

فكلا الشاعرين ينطلق فى مقدمته من حديث الذات من هذا المنظور ،
أعنى شكوى وطأة الزمن ومصائبه ، وإن كانت الشكوى تتكرر فى أكثر من موضع
فى قصيدة كل منهما ، مع اختلاف بيّن فى طبيعة الموقف الاجتماعى
إلا أن الموقف النفسى قد أوحى لكل منهما بهذا القدر من التشابه ، فقد أحس
البحتري الضعف أمام صولة الزمن ، وقد بلغ العمر عتيا ، فلم يجد

معادله الموضوعى الذى يتخذ وسيلة للتعزى إلا تلك الديار الخرساء ،
وهى ديار لها وضع خاص شهد الزمن نفسه ماضيها العريق وجنسى
عليها فى حاضرها الأليم ، فحاول الشاعر أن يتخذ منها أداة يمكنه
أن يخلع عليها حالته النفسية بما سيطر عليها من الحزن والكآبة والضيق .

ويأتى شوقي ليعيش نفس الواقع النفسى حيث امتلأ قلبه حزنا
وضاقت نفسه حين عانى البعد عن وطنه فى منفاه ، فأحس كأن عمره
قد انتهى أيضا مما دفعه إلى استرجاع ذكريات ماضيه السعيدة متمنيا
من الأيام أن تشفق عليه وتعيد إليه منها شيئا .

أما عن الموقف الاجتماعي للشاعرين فهو مختلف ومتشابه معاً ، هو مختلف لأن البحترى يشكو الشيب الذى شغل عليه ذهنه وضاق به ، وعلى وجه الاختلاف راح يشكو حياته فى المنفى بصرف النظر عن قضية السن هذه . ومع هذا يتفق الشاعران فى أن كلا منهما - فى الواقع - بعيد عن وطنه ، فلم تكن بلاد الفرس هى الوطن الحقيقى للبحترى ، بل كان وطنه فى الشام عموماً أو فى "منبج" حيث مرحلة النشأة على وجه التخصيص ، ومع هذا فقد راح يصور حضارة الفرس ويبين شدة إعجابه بها وهم ليسوا من بنى جلدته . ويختلف الموقف عند شوقي فى هذا لأنه يصور حضارة العرب القديمة خاصة ما كان منها فى بلاد الأندلس التى كان إليها منفاً ، ومن هنا يصح توجيه الاتهام للبحترى بإظهار الحس الشعورى الذى يسجله شدة إعجابه بحضارة الفرس وإغفال دوره المشابه الذى نهضت به ببقايا حضارة العرب التى كانت مزدهرة منذ ذلك الماضى البعيد فى بلاد الأسبان .

ويعتمد كل من الشاعرين فى أدوات التصوير على نفس الوسائل والمصادر والوظائف الفنية ، ولكن البحترى ركز كل همومه ليخلعها على الإيوان كمعادل موضوعى وعند شوقي يشمل بلاد الأندلس كلها بما فيها مدن شهد التاريخ مجدها مثل غرناطة والحمراء وغيرها مما يقرب بالعظمة لحضارة الأجداد وكيف كان موقف الزمن العدائى منها إلى أن حولها إلى خراب .

ولا يخفى هنا أيضا وجه التشابه في التصوير ، حيث نرى البحسـتري يقف مبهورا مندھشاً أمام صورة أنطاكية التي ظهرت على جدران الإيوان بما بقى فيها من خطوط ورسوم وألوان ، وهو ما يرد له نظير عند شوقي في ذكر بقية الخطوط والألفاظ والنقوش ومعالم خالصة من تلك التماثيل التي انتشرت في ميادين المدن في ماضيها العريق .

وفي استناد كل من الشاعرين إلى الحس التاريخي واعتماده عليه ما يبرز هذا التشابه ويؤكد ، فكلاهما يتفق مع الآخر في طبيعة المصدر الذي أخذ منه صوره ، فترددت أسماء القبائل العربية عند البحسـتري "عنس" "عبس" وغيرها ، وهو ما رده شوقي أيضا عند "وائل" ، "عبس" وغيرها كما أورد البحسـتري أكثر من مرة ذكر الروم والفرس وهو ما كرره شوقي وما أورده أيضا من ذكر عظمة الفراعنة والفرس .

ويرد ذكر الأسماء عند الشاعرين كليهما يحمل نفس الدلالات ، ففي معرض شكوى الزمن من خلال الذات رأينا هذا الاتفاق ، ومن خلال الموضوع رأينا البحسـتري يركز عدسته التصويرية على لوحة أنطاكية التي تشهد بعظمة الفرس ، وهو ما رده شوقي له نظيرا في حديثه عما أعطاه الزمن من العظمة أيضا للفرس والفراعنة فتحكموا فيمن جاورهم وعاشوا حقباً يفرضون سيطرتهم على الأمم الأخرى .

ولا تخفى إفادة شوقي من البحسـتري في بعض الصور الجزئية التي وردت عند كل منهما ، فالبحسـتري يصور الوفود وهي قادمة إلى إيوان كسرى طالبة العطاء في الماضي البعيد ، ويصور شوقي تلك الوفود التي ترد على

التاريخ لتشهد ما جناه الزمن على معالم الحضارة والوفود خاشعة أمام
صولة هذا الزمن معترفة بسطوته وهيمنته •

ويصور البحترى ما جنته الليالى على الإيوان حين حولت أعراسه إلى
مأتم وهو ما صوره شوقي حين رأى الحادثات وقد تمشت فى غرف " الحمراء " .
بكوارثها المتعددة التى حملت لها معها خبر النعى إنذارا بموتها وخرابها •

وكأن جنائية الزمن على الآثار تعد استكمالا لمشهد جنائته على
كل من الشاعرين فقد راح هوى الزمن عند البحترى يميل مع الأخس الأخس
على حد تعبيره ، وهى صورة مكررة عند شوقي فى تصويره حظوظ الدول مع
الزمان فهى تتطابق على تعبيره أيضا - مع حظوظ وقد وزعت بين النهيوس
والسقوط ، وبين الارتفاع والانخفاض •

كما صور البحترى اضطدامه بالواقع حين رأى أن المشهد الخمرى
الذى رسمه لم يكن إلا نسجا من خياله على سبيل التمنى ، فلم تكن خمره
إلا حلما لم تشهد أرض الواقع ، ولم يكن موقفه من منادمة كسرى ، إلا تماديا
فى هذا الحلم الذى تمنى استمراره ووقع فى حيرة من أمره فلم يعد يتبين
الخيوط الدقيقة الفاصلة بين الوهم والحقيقة إلا من خلال الحلم والأمنية:

« حلم مطبق على الشك عينى » ، « وصحا القلب من ضلال وهجس »

ولم تكن صورة الخراب التى حلت بالديار والآثار إلا نمطا مكررا على
مستوى القصيدة ، ذلك أن هذا الخراب حول الديار إلى مجرد آثار ظهر
عليها طابع الامحاء والدروس ، وهو ما رأى منه البحترى " محل من
آل ساسان درس " ، " رجعت أنضاء لبس " ، وما رأى منه شوقي من نفس
الزاوية :

- ١٣٠ -

وإذا الدار ما بها من أنيس وإذا القوم ما لهم من محسوس
وكذلك الحال في صورة الماضي التي برز العز والثرء مرتبطاً بها منذ
عمر القصر بأهله وامتلاً بهم عند البحتري :
فكانى أرى المراتب والقوم إذا ما بلغت آخر حسى
وهو ما أعاده شوقى في الصورة التي تراءت له :

فتجلت لى القصور ومن فيها من العز فى منازل قعس
ومع هذا كله تظل الفوارق قائمة بين فن الشاعرين منذ المحور الأصلى
للقصيدة ، فالبحتري يقتصر من موضوعه على شريحة محددة التزم وحيدة
مكانية ثابتة كان الإيوان محوراً ، وحرص الشاعر على أن يستمد منها العبرة
ويلتمس العظمة من كل ما فيها من جزئيات ، وقد وسع شوقى من هذه
الدائرة وانتقل فى قصيدته بين أكثر من مشهد يربطه ببقية مشاهد
القصيدة ذلك الخيط النفسى الدقيق الذى يحكم صورها .

كما يظل الفارق واضحاً بينهما فى قدرة شوقى البارعة على تشخيص
الليالى وقد لطمت الزم والفرس ووجهت سهامها وقسيها، وسلت خناجرها
فى صدر القوم العظام ، وهو ما يكاد يعادل عند البحتري ببقايا صورة أنطاكية
ومشهد قيادة كسرى جيوشه وعراك الرجال بين يديه ، مع ما فى الموقفين
من أوجه الخلاف .

ويظل بارزا عند شوقى ذلك الحس الحضارى الذى يمثله رنين البواخر
وتأثيرها فى نفسه حال الرحيل وهى تعوى بعد جرس ، كما يظل له صوره

- ١٣١ -

التشخيصية الطريفة التي يرى فيها قلبه راهبا فطنا يقظا تكسر دقاته
حين يسمع أجراس السفن وقد أذنت بالرحيل وقرب الفراق •
وهذه الأدوات الحضارية لها نظائرها من أدوات البادية التي رآها
البحترى وصور نفسه راحلا عليها في قوله :

حضرت رحلى الهموم فوجهت إلى ابيض المدائن عنسى

فهو يأخذ سبيله إلى قصور الأكاسرة متطيا ظهر ناقته ، ومن الطبيعى
أن يجد شوقى فى وسيلته فى الرحيل عن وطنه ، فكأن السفينة هى
أداته الحقيقة فى هذا الرحيل إلى المنفى •

ولا يخفى جمال التصوير عند شوقى فى بيان تعلقه بوطنه وشدة شوقه
وحنينه إليه إذا رأى كل شىء فيه طيبا مليئا بالنعمة مما دفعه إلى السخط
على الأجنبى الذى جاء لينهب خيراته وهى ليست من حقوقه ، كما رأى
الجزيرة أياك والنيل عقيقا ذا موكب فخم وضخم ، وانتهى من قضيته التصويرية
إلى أن الخلد لا يمكن ان يشغله عن وطنه إننا هيئت له حياة خالدة فى قلب
الجنان •

وعلى وجه التناقض من هذا المشهد وقف البحترى يحقر من ثبات بلاد
وأحيانا من شأن العرب جميعا ، ليعجب بكل ما أتت به حضارة الفرس ، فهو
يرى ديارهم :

حلل لم تكن كاطلال سعدى فى قفار من البساس ملى

بل يذكر فضل الفرس على العرب في نهاية القصيدة ليبرر موقفه

من الثناء عليهم والإعجاب بحضارتهم .

وأراني بعد اكلف بالأشراف طرا من كل سنخ وأسى

ولكن هذا التناقض ينتهى إذا فسرنا ظروف الموقف تعلقا بواقع مصر
فى عصر الاحتلال الأجنبى فى هذه الفترة مما ضخم آلام شوقى وزاد
من حسرته ، إذ رأى أهله قد استبيحوا وانتهكت ديارهم على يد هذا
الأجنبى ، بينما اختلف الموقف عند البحترى فى تصويره مجاورة الحضارة
الفارسية للعرب وما حدث بين الحضارتين من تفاعل وامتزاج فى التاريخ
القديم منذ وقوع الحروب بين العرب والروم ، وإن كان هذا التبرير لا يخفى
خطا البحترى فى طرح ابعاد المقارنة التى حقر من خلالها
كل ما هو عربى وعظم كل ما هو فارسى .

ويبقى بعد هذا ظهور روح المعارضة بين القصيدتين فى الشكل
إذ أن كلا منهما نظمت من نفس البحر والقافية وحرف الروى ايضا (السين
المكسورة) .

ولا يمثل الاختلاف فى عدد الأبيات ظاهرة خطيرة فى هذا الموقف
خاصه أن شوقيا ارتبط فى سنيته بتصوير تجربة شعورية صادقة عاشها
بعيدا عن وطنه فأراد أن ينهض بتصويرها كاملة فلم يستطع ذلك ، ففى
مثل عدد أبيات البحترى ، ومن هنا طالت قصيدته التى طالما ضربت على
وتر حساس من مشاعره وإحساساته . . . وطالما ترددت صور حنينه

- ١٣٣ -

إلى وطنه ورغبته في التعزى عن حالته النفسية الكئيبة وهو يعيش
فى النفس بعيدا عن بلاده وكأنه تركها للأجنى ليرحل عنها
هو ، فهو يعيش منفيا بعيدا عن بلاده التى جاء الغرباء
من هؤلاء الأجانب ليسلبوا خيراتها ويتمتعوا بمعالم الجمال
والحضارة فيها •

==

رائية البهاء زهير

" فى مدح الملك الكامل ناصر الدين ابا الفتح محمد بن الملك
العادل بن ايوب وتصوير انتزاعه دمياط من الصليبيين " :

بك اهتدز عطف الدين فى حلل النصر	وردت على اعقابها ملة الكفر
فقد اصبحت والحمد لله نعمه	يقصر عنها قدرة الحمد والشكر
الا فليقل ما شاء من هرقائل	ودونك هذا موضع النظم والنشر
لك الله من مولى اذا جاد اوسطا	فناهيك من عرف وناهيك من نكر
تميس به الايام فى حلل الصبى	وتزفل منه فى مطارفه الخضر
اياديه بيض فى السورى موسجوبة	ولكنها تسعى على قدم الخضر
ومن اجله اضحى المقطم سامخا	ينافس حتى طور سيناء فى القدر
تدين له الاملاك بالكفر والرضا	وتخدمه الافلاك فى النهى والامر
فيا ملكا سامى الملائك رفعة	فى الملا الاعلى له اطيح الذكر
ليهنك ما اعطاك ربك انهى	مواقف هن الغرى موقف الحشر
وما فرحت مصر بهذا الفتح وحدها	لقد فرحت بغداد اكثر من مصر
فلو لم يقم بالله حق قيامه	لما سلمت دار السلام من الذعر
واقسم لولا همسة كامليه	لخافت رجال بالمقام والحجر
فمن مبلغ هذا الهناء لكسبة	ويثرب تنهيه الى صاحب القبر
فقل لرسول الله ان ساميه	حتى بيضة الاسلام من نوب الدهر
هو الكامل المولى الذى ان ذكرته	فياطرب الدنيا ويا فرح الدهر
به ارتفعت "دمياط" قهر من العدا	وطهرها بالسيف واللمة الطهر

ورد على المحراب منها صلاته
واقسم ان ذاقت بنو الاصغر الكرى
عجب لبحر جاء فيه سفينهم
الا انها من فعلة لكبيسة
ثلاثة اعوام اقمنا واثمها
صبرت الى ان انزل الله نصره
وليلة نفر للعدو كانهم
وباليلة قد شرف الله قدرها
سدت سبيل البر والبحر عنهم
اساطيل ليست في اساطير من مضى
وجيش كمثل الليل هولا وهيبه
وكل جواد لم يكن قط مثله
وباتت جنود الله فوق ضوامر
فلا زلت حتى ايد الله حربه
فرويت منهم ظامى البيض والقنا
وجاءت ملوك الارض نحوك خضعا
اتوا ملكا فوق السحاب محلله
فمن عليهم بالامان تكرمها
كفى الله دمياط العكاره انها

وكم بات مشتاقا الى الشفع والوتر
فلاحمت الا باعلامه الصفر
السنا نراه عندنا ملك الغمر
سيطلب منها عفو حلمك واليسر
تجاهد فيهم لايدي ولاعمر
لذلك قد احدثت عاقبة الصبر
بكثرة من ارديته ليلة النحر
ولاغرو ان سميتها ليلة القدر
بسابحة دهم وسابحة غمر
بكل غراب راح افتك من صفر
وان زانه ما فيك من انجم زهر
لال زهير لا ولا لبنى بدر
باوضحها تغنى السراة عن الفجر
واشرق وجه الارض جذلان بالنصر
واشبع منهم طارى الذئب والنسر
تجرراذيال المهانة والصغر
فمن جوده ذاك السحاب الذى يسرى
على الرغم من بيض الصوامر والسمر
لمن قبله الاسلام فى موضع النحر

- ١٣٦ -

وما طاب ماء النيل الا لانه	يحل محل الريق من ذلك الشجر
فلله يوم الفتح يوم دخولها	وقد طارت الاعلام منها على وكسر
لقد فاق ايام الزمان باسرها	وانس حديثا عن حنين وعن بدر
وياسعد يوم ادركوا فيه حظهم	لقد جمعوا بين الغنيمة والاجر
وانى لمرتاح الى كل قدام	اذا كان من ذاك الفتوح على ذكر
فيطربنى ذاك الحديث وطيبه	ويفعل بنى ماليس فى قدرة الخمر
واصغى اليه مستعيدا حديثه	كانى ذو وقرولست بذى وقمر
يقوم مقام البارد العذب فى الظما	ويغنى عن الازواد فى البلد القفر
لك الله من اثنى عليك فانما	من القتل قد انجيت او من الاسر
يقصر فيك المدح من كل ماح	ولو جاء بالشمس المنيرة والبدر

-١٣٧-

أحمد شوقي
في قصيدة أنس الوجود

قال شوقي موجها القصيدة الى المستر روزفلت الرئيس الأسبق للولايات المتحدة (نص تقديم القصيدة في الشوقيات ج ٢ ص ٦٥) :

أتأذن لرجل تعود أن يخرج عن دائرة الموظف كلما عرضت حال يخدم
الوطن فيها الرجال أن يرفع لشعره ذكره ويشرف قدره مهديا إليك منه هذه
القصيدة في لغة (الضاد) وهي مما قلت في (أنس الوجود) ذلك الأثر المحتضر
الذي جمع العبر ومجاهد الدهر أو كاد ، وكانت إحدى آياته الكبرى هياكل
" لفرعون " و " بطليموس " توارثها عن " الكهنة " " الفسوس " وصارت
" للمسيح " وكانت " لهوروس " ثم ظهر " الأذان " فيها على
" الشاقوس " ، ثم لا تكون عشية أو ضحاها حتى يهوى في الماء كل حجر كان
يقبل " كالأسود " وكل ركن يستلم " كالحطيم " شهدت على " أنس الوجود " .
ما يعلم الانسان كيف يحقر الدنيا ويحترم الدين .

دخلته ذات يوم كان " الدوق أوف كونرت " لديه يتمشى في ظلاله
ويتنقل بين رسومه وأطلاله ، عيناه ونفسه في إكباره وإجلاله فكانت
منه التفاته فرأيت " فلاحا " قد أقبل ثم ألقى عباءته وتوجه يطلعي
" العصر " غير ملق بالا " لفرعون " كيف كان يعبد ويعبد ، ولا لبطليموس
كيف كان يعظم ويمجد للملك إدوارد " الذي تحتل جنوده مصـــــــر

-١٣٨-

(فى زمنه) وهوفى ثياب أخيه " الدوق " يرفع البصر ويسدله ممتلئاً من آيات الدهر مهابة وإعجاباً مشتغلاً بالتاريخ القائم المجسم ، يقرأه كتاباً كتاباً ، دين سهل سمح يسر وإله واحد يعبد حيث وجد العابد على العراء كما فى الهياكل والكنائس والمساجد .

التاريخ (أيها الضيف العظيم) غابر متجدد، قديمه منوال وحاضره مثال ، والغد بيد الله المعتال . وأنت اليوم تمشى فوق مهد الأعصر الأول، ولحد قواهر الدول ، أرض اتخذها " الاسكندر " عريناً وملأها على أهلها " فيصر " سفينا ، وخلف " ابن العاص " فيها لساناً وجنساً وديناً ، فكان أعظم المستعمرين حقيقة وأكبرهم يقيناً وهو الذى لم يعلم عليه أنه بغي أو ظلم أو سفك الدم أو نهى أو أمر إلا بين الرجاء والحذر من عدل " عمــــر " الذى تنبئك عنه السير . قمت (أيها الضيف العظيم) فى الســــودان خطيباً فأنتصت العصر والتفتت مصر، وأقبل أهلها بعضهم على بعض يتساءلون " كيف خالف الرئيس سنة الأحرار من قادة الأمم وساسة الممالك أمثالــــه فطارد الشعور وهو يهيب والوجدان وهو يشب والحياة وهى تدب فى هــــذا الشعب ، ومن حرمة العواطف السامية ألا تطارد كأنها وحوش ضارية على صغراء أو بادية كما طارت السباع بالأمس نقماً من طيائعها الجافية .

المصرى (أيها الضيف العظيم) سمح كريم كثير التجاوز فــــقد ظفرت بما مهد عذرك ونفى الظن عن كرمك وادخر ودك الذى تخطبه الأمم

-١٣٩-

المستضعفة والشعوب المتلهفة المتشوقة إذا قيل : إنما أراد الرئيس أن يمدح ديننا من حقه أن يمدح بكل لسان وفي كل مكان ، فكيف به في بعض معاهده في السودان .

وأراد كذلك أن يحذر من الفتنة في الجيوش وينهى عن إيقاظها ويذكر للمحسن من الحكام ما رأى ، أو سمع من حسناته ويدعو هذه الأمة التي حركتها المستقبل في السكون إلى العمل في ظل الحق والصبر بإذن الله مضمون ، ومستقبل بمشية الله مأمون وقديما فاز بالصبر الصابرون .

فإن كان ذلك (أيها الضيف العظيم) - وهو مالا نعتقد غير - فمثلك من نصح للأمم وبعث العزائم والهمم وعلم باللسان والفم .

على أننا نرجو أن ستذكرنا عند قومك الكرام الأحرار بما أنتم جميعا أهله وأن ستعطينا عهدك وتصفيينا ودك وتملأ من أجمل الظنسون وأحسنها بردك يوم تقل السفينة عظمتك ومجدك وتنقل من أفصى البروج إلى أفصاها سعدك :

على يد الله تجرى إن هي اندفعت وفي حمى الله لافى الماء تحتجب

- ١٤٠ -

- ١ (أيها المنتقى (بأسوان) دارا كالشريا تريد أن تنفضا
- ٢ (اخلع النعل واخفض الطرف واخشم لا تحاول من آية الدهر غضا
- ٣ (قف بتلك (القصور) فى اليم غرى ممسكا بعضها من الذعر بعضا
- ٤ (كعدارى أخفين فى الماء بضيا سابحات به وأبدن بضيا
- ٥ (مشرفات على الزوال وكانست مشرفات على الكواكب نهضا
- ٦ (شاب من حولها الزمان وشابت وشباب الفنون مازال غضا
- ٧ (رب " نقش " كأنما نفى الصانع منه اليدين بالأمس نفضا
- ٨ (و " دهان " كلامع الزيت مسرت أعمر بالسراج والزيت وضيا
- ٩ (و " خطوط " كأنها هدب ريم حسنت صنة وطولا وعرضا
- ١٠ (و " ضحايا " تكاد تمشى وترعى لو أصابت من قدرة الله نهضا
- ١١ (و " محاريب " كالبروج بنتها عزمات من عزمة الجن أمضى
- ١٢ (شيدت بعضها الفراعين زلفى وبين البعض أجنب يترضى
- ١٣ (و " مقاصير " أبدلت بفتات المسك تربا وباليواقيت قضى
- ١٤ (حظها اليوم هدة وقديمها صرفت فى الحظوظ رفعا وخفصا

- ١٤١ -

- (١٥) سقت العالمين بالسعد والنحس
إلى أن تعاطت النحس محضاً
- (١٦) صنعة تدهش العقول وفــــن
كان إتقانه على القوم فرضاً
- (١٧) يا فصوراً نظرتها وهى تقضمــــى
فسكبت الدموع والحق يقضــــى
- (١٨) أنت سطر ومجد مصر كتــــاب
كيف سام الهلى كتابك فضــــا
- (١٩) وأنا المحتفى بتاريخ مصر
من يمن مجد قومه صان عرضــــا
- (٢٠) رب سر بجانبك مــــزال
كان حتى على الفراعين فمضــــا
- (٢١) قل لها فى الدعاء لو كان يجدى
باسماء الجلال لا صرت أرضــــا
- (٢٢) حار " فيك " المهندسون عقولاً
وتولت عزائم العلم مرضــــى
- (٢٣) أين ملك حبالها وفريــــد
من نظام النعيم أصبح فضــــا
- (٢٤) أين " فرعون " فى المواكب تترى
يركض المالكين كالخيل ركضــــا
- (٢٥) ساق للفتح فى الممالك عرضــــا
وجلا للفخار فى السلم عرضــــا
- (٢٦) أين " إيزيس " تحتها النيل يجرى
حكمت فيه شاطئين وعرضــــا
- (٢٧) أسدل الطرف كاهن ومليــــك
فى شراها وأرسل الرأس خفضــــا
- (٢٨) يعرض المالكون أسرى عليــــها
فى قيود الهوان عانين جرصــــى

- ١٤٢ -

- (٢٩) مالها أصبحت بعير مجيــــــــــــــــر
تشتكى من نوائب الدهر عصا
- (٣٠) هي في الأسر بين صخر وبحر
ملكة في السجون فوق حصون
- (٣١) أين " هوروس " بين سيف ونطع
أبهذا في شرعهم كان يفصــــــــــــــــى
- (٣٢) ليت شعري قضى شهيد غــــــــــــــــرام
أم رماه الوشاة حقدا وبغضا
- (٣٣) رب صرب من سوط فرعون مضــــــــــــــــى
دون فعل الفراق بالنفس مصا
- (٣٤) وهلاك بسيفه وهو قــــــــــــــــان
دون سيف من اللواظ ينضــــــــــــــــى
- (٣٥) فتلوه فهل لذاك حديــــــــــــــــث
أين راوى الحديث بثرا وفرضا
- (٣٦) يا امام الشعوب بالأمس واليوم
ستعطى من الشاء فترضــــــــــــــــى
- (٣٧) (مصر) بالنازليين من ساح (معن)
وحمى الجود (حاتم) الجود أنى
- (٣٨) كن ظهيرا لأهلها ونصيــــــــــــــــرا
وابذل النصح بعد ذلك محضــــــــــــــــا
- (٣٩) فل لغوم على (الولايات) أيقــــــــــــــــظ
إذا ذافت البرية غمضــــــــــــــــا
- (٤٠) شيمة (النيل) أن يفى وعجيب
أخرجوه فضيع العهد نقضــــــــــــــــا
- (٤١) حاشه الماء فهو صيد كريــــــــــــــــم
ليت بالنيل يوم يسقط غيضــــــــــــــــا
- (٤٢) شيد والمال والعلوم قليــــــــــــــــل
أنقذوه بالمال والعلم عصا

- ١٤٣ -

على محمود طه فى قصيدة
من قارة الى قارة

طارق بن زياد فى طريقه إلى الأندلس :

ذاع حديث مواعىء الغزو فى بدء هذه الحرب ، ولعل أعظم وأروع هذه
الغزوات فى الحروب القديمة بدأت من " طنجة " الميناء الأفريقى الذى خرج
منه القائد العربى العظيم " طارق بن زياد " فى أسطول يقل اثنى عشر
ألف محارب منذ أكثر من ألف ومائتى عام . وسار به إلى الصخرة الشماء
التي نزل بها جيشه الفاتح وسميت باسم ذلك القائد العظيم الذى أتاح
له عبقريته الحربية فى هذه الغزوة نصرا منقطع النظير فى أجمل وأغنى
وأقوى بقاع القارة الأوربية وهى الأندلس

أشباح جن فوق صدر المــــــــــــــــاء	تهفو بأجنحة من الظلمــــــــاء ؟
أم تلك عفتان السماء وشبن من	قنن الجبال على الخضم النائى ؟
لا ، بل سفين لُحْن تحت لــــــــــــــــواء	لمن السفين ترى وأى لــــــــــــــــواء ؟
ومن الفتى الجبار تحت شراعها	متريسا بالموج والأنــــــــــــــــواء
يعلى بقبضته حمائل سيفــــــــــــــــسه	ويضم تحت الليل فضــــــــــــــــل ردا
وينيل ضوء النجم على جبهــــــــــــــــة	من وسم " إفريقية " الســــــــــــــــراء
ذهب يوتفة السنن من ذوبــــــــــــــــسه	مسحت محياه يد الصــــــــــــــــراء

- ١٤٤ -

لون جلت فيه الصحارى سحرها	تحت النجوم الغر والأنسدا
وسماء بحر ما نظامن موجها	من قبل لابن الواحة العذرا
بحر أساطير الخيال شطوطها	ومساح الإلهام والإيحها
ومدائن سحرية شارفنها	بنخيلها وضفافها الخضرا
ومعابد شم وآلهة على	سفن ذواهب بينهن جواثي
أبطال " يونان " على أمواجه	يطوون كل مغارة وفضها
يتجاذبون الغار تحت سماءها	يتناشدون ملاحم الشعرا
مازال يرمى " الروم " وهو سليلهم	ويديهم من " قرطاجة " العصما
حتى طلعت به فكنت حديثها	عجبا وأى عجائب الأنسها
ويسائلون بك البروق لوامعها	والموج فى الإزباد والإرغها
من علم البدوى نشر شراعها	وهداة للإبحار والإرسها
أين القفار من البحار وأين من	جن الجبال عرائس الدأما
يا ابن القباب الحمرويك! من رمى	بك فوق هذى اللجة الزرقا
تغزو بعينيك الفضاء وخلفها	أفق من الأحلام والأضوا

- ١٤٥ -

قطرات ضوء في جفاف إنسان	جزر منورة الشفور كأنهم
والغرب من قرب خيالة رائسى	والشرق من بُعد حقيقة عالم
أطيان هذى الجنة الخضراء	ضحكت بصفحته المني وتراقصت
كفك قلبا شائرا الأهموا	ووشبت فوق صخورها وتلمست
ضربته أندلسية للفناء	فكانما لك في ذراها موعد
لك صيحة مرهوبة الأصدا	ووقفت والفتيان حولك وانبرت
أنتم بها رهط من الغرباء	هذى الجزيرة ان جهلتم أمرها
ضاع الطريق إلى السفين ورائسى	البحر خلفى والعدو إزائسى
حمراء مطبقة على الأرجاء	وتلفتوا فإذا الخضم سحابية
من خلفه إلا شراع رجاء	فد أحرق الرمان كل سفينة
بيضاء فوق الصخرة الشماء	ألقى عليه الفجر خيط أشعة
بينى لملك الشرق أى بناء	وأتى النهار وسار فيه طارق
أحلامه بالبحر ذات مساء	حتى إذا عبرت ليال طوفت
أعظم بها للتعزو من ميناء	يرعى على الأفق المرمع قريبة
ظلا فنامت فوق صدر المماء !	مد المساء لها على ظجانها

- ١٤٦ -

أنشودة المطر للسياح
=====

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر ،
أو شرفتان راح ينأى عنها القمر
عيناك حين تبسمان ثورق الكروم
وترقص الأضواء كالأنمار فى نهر
يرجه المجذاف وهنا ساعة السحر
كأنما تنبض فى غو ربهما النجوم
وتفرقان فى صباب من أسى شفيف
كالبحر سرح اليدين فوفه المساء
دفع الشتاء وارتعاشة الخريف
والموت والميلاد ، والظلام والضياء
فتستفيق ملء روحى رعدة البكاء
ونشوة وحشية تعانق السمسماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر

-١٤٧-

كان أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطر
وكر كر الأطفال في عرائش الكروم
ودغدغت صمت العصافير على الشجر

أنشودة المطر ...

مطر ..

مطر ..

مطر ..

تشاب المساء ، والغيوم ما تزال

تسح ما تسح من دموعها الشقشقال

كان طفلا بات يهذي قبل أن ينام :

بأن أمه - التي أفاق منذ عمام

فلم يجدها ، ثم حين لج في السؤال

قالوا له : "بعد غد تعود ... " -

لا بد أن تعود .

— ١٤٨ —

وإن تهاوس الرفاق أنها هناك

في جانب التل تنام نومه اللحد

تسف من ترابها وتشرب المطر

كأن صيادا جزيئا يجمع المشبك

ويلعن المياه والقدر

وينثر الغناء حيث يأفل القمر

مطر ...

مطر ...

أتعلمين أي حزن يبعث المطر ؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر ؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضيق ؟

بلا انتهاء - كالدّم المراق ، كالجوع

كالحب ، كالأطفال ، كالموت - هو المطر

ومقلتناك بنى تطيقان مع المطر

وعبر أمواج الخليج تمسح البـروق

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

- ١٥٠ -

وأسمع القرى تئن ، والهـاجريـــــــــــــــــن

يصارعون بالمجاذيف وبالقـــــــــــــــــلوع ،

عواصف الخليج والرعود ، منشديــــــــــــــــن :

مطر ..

مطر ..

مطر ..

وفي العراق جــــــــــــــــــــــــــــــــوع

وينشر الغلال فيه موسم الحـــــــــــــــــــــــــصاد

لتشبع الضريان والجــــــــــــــــــــــــــــــــراد

وتطحن الشوانَ والحجــــــــــــــــــــــــــــــــر

رحى تدور في الحقول ، حولها بشر

مطر ..

مطر ..

مطر ..

وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دـــــــــــــــــــــــــموع

ثم اعتللنا - خوف أن نلام - بالمطـــــــــــــــــر

- ١٥١ -

فى كل فطرة من العطس
حمراء أو صفراء من أجنة الزهر
وكل دمعة فى الجياح والعسرة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهى ابتسام فى انتظار مبسم جديد
أو حلمة توردت على فم الوليد
فى عالم الغد الفتى واهب الحياة
ويهطل المطر
ومنذ أن كنا صفراء، كانت السماء
تغم فى الشتاء
ويهطل المطر
وكل عام - حين يعشب الثرى - نجوع
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع
مطر ..
مطر ..
مطر ..

- ١٥٢ -

فى كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنة الزهر
وكل دمعة من الجياح والعسرة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام فى انتظار مبسم جديد
أو حلمة توردت على فم الوليد
فى عالم الغد الفتى ، واهب الحياة

مطر ..

مطر ..

مطر ..

سيعشب العراق بالمطر
أصبح بالخليج : " ياخليج
يا واهب اللؤلؤ ، والمحار ، والردى "

فيرجع الصدى

- ١٥٣ -

كأنه الشيخ

" يا خليج

يا واهب المحار والسمري "

وينثر الخليج من هباته الكسار "

على الرمال ، رفوه الأجاج والمحار

وما تبقى من عظام هاشم غريق

من المهاجرين ظل يشرب السمري

من لجة الخليج والقمرار

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق

من زهرة يربها الفرات بالندي

وأسمع الصدى

يرن في الخليج

مطر ..

مطر ..

مطر ..

- ١٥٤ -

فى كل قطرة من المطر
حمراء او صفراء من اجنة الزهر
وكل دمة من الجياح والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهى ابتسام فى انتظار مبسم جديد
او حلمة توردت على فم الوليد
فى عالم الغد الفتى واهب الحياة
ويهطل المطر .
ومنذ ان كنا صغارا ، كانت السماء
تغيم فى الشتاء
ويهطل المطر .
وكل عام - حين يعشب الشرى - نجسوع
ما مر عام والعراق ليس فيه جـسوع
مطر . .
مطر . .
مطر . .

- ١٥٥ -

فنى كل قطرة من المطر
حرراً او صفراً من اجنة الزهر
وكل دمعنة من الجياح والعسرة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهى ابتسام فى انتظار مبسم جديد
او حلمه تورد على فم الوليد
فى عالم الغد الفتى ، واهب الحياة

مطر ..

مطر ..

مطر ..

سيعشب العساق بالمطر
اصيح بالخليج : " يا خليج
يا واهب اللؤلؤء والمحاره والردي
فيرجع الصدى .

« ٣ »

موضوعاتِ نحوّیّہ

(١) الجملة العربية

توزع بين شكلين : جملة اسمية وتبدأ باسم ، وفعلية وركناها فعل وفاعل . ويتميز الاسم عن الفعل بقبول الجر والتوئين والنسبـاء " وال " المعرفة والإضافة ويتفرد الفعل بقبول تاء المخاطب وتاء التأنيث وبيـاء المخاطبة ونون التوكيد بنوعيهما الثقيلة والخفيفة .

وقد يأتى الفعل لازماً لايتعدى إلى مفعوله إلا بواسطة حرف الجر أو الظرف وما يضاف إليه ، وقد يأتى متعدياً إلى مفعوله مباشرة بغير واسطة وعلامة المتعدى أنه ينصب مفعوله المباشر إذا لم ينب عنه فاعله .

ويتعدى الفعل إلى مفعولين : أصلهما المبتدأ والخبر (فى ظن وأخواتها) " ظن ، حسب ، ألقى ، زعم ، وجد) أو يتعدى إلى مفعولين ليس أصلهما كذلك كما فى الأفعال " أعطى ، منح ، كسا ، ألبس " وتتعدى بعض الأفعال إلى ثلاثة مفاعيل كما فى " أعلم " ، أرى ، أنبأ ، حدث ، خبر ، أخبر ، نبأ .

وفى الجملة الاسمية يأتى الاسم مبتدأ وينبغى لى يبتدأ به أن يكون معرفة وهذا هو الطبيعى ، وقد أجاز النحاة أن يُبتدأ بالنكرة فى حالات كثيرة أهمها فى استعمالنا :

- ١ - أن توصف النكرة .
- ٢ - تضاف .
- ٣ - أن تكون جواباً للاستفهام .
- ٤ - أن تسبقها واو الحال .
- ٥ - أن تأتى بعد " كم " الخبرية .

(١) تراجع مصادر هذه المادة فى الدراسات النحوية للدكتور مصطفى السنجرى ، والدكتور محمد عيد . والمصادر القديمة كتنظر الندى وشرح ابن عنيـل .

— ١٥٧ —

وفى الجملة الاسمية يأتى الخبر اسما مفردا ويرفع بحركة الرفع أو بحرف
كما سنرى فى علامات الإعراب ، وقد يتعدد الخبر بالعطف ، ويأتى الخبر
أيضا جملة اسمية أو فعلية ، كما يأتى أحيانا شبه جملة أى ظرفا أو جارا
ومجرورا .

وفى حالة الإضافة وهى خاصة بالاسماء يرى النحاة ضرورة تجزئتها
المضاف من :

- ١ — التثنية : وفى الممنوع من الصرف تنتفى هذه المشكلة .
- ٢ — نون المثنى وجمع المذكر السالم .
- ٣ — أداة التعريف (ال) وإن كان بعض النحاة قد أجاز إثباتها فى
حالتى المثنى وجمع المذكر السالم .

(٢) بناء الاسم

الأسماء المبنية هى التى لا يتغير شكل آخرها بتغير موقعها الإعرابى

ومنها :

- ١ — الضمائر .
- ٢ — أسماء الإشارة باستثناء " هذان " ، " هاتان " .
- ٣ — الأسماء الموصولة باستثناء " اللذان " ، " اللتان " .
- ٤ — أسماء الاستفهام ويستثنى منها " أى " الاستفهامية فهى معرسة
لملازمتها للإضافة .

- ١٥٨ -

- ٥ - أسماء الأفعال مثل آمين ، هيا ، صه ...
 - ٦ - بعض الظروف مثل إذ ، حيث .
 - ٧ - الأعلام المختومة بمقطع "ويه" .
- والبناء في هذه الأسماء أصلى ، وقد يأتى عارضا فى أسماء أخرى منها :

- ١ - اسم لا النافية للجنس إذا كان مفردا (لا طالب غائب) .
- ٢ - العنادى إذا كان علما مفردا (يا إبراهيم) أو نكرة مقصودة .
- ٣ - بعض الظروف نحو : قبل - بعد ... فوق ... تحت وذلك حين يحذف المضاف إليه وينسب معناه (قبل ذلك) .
- ٤ - المركبات البنية مثل :
- ١ - العدد المركب من (أحد عشر) ويستثنى منها اثنا عشر واثنتا عشرة فهما معربان إعراب المثنى .
- ب - الظروف المركبة نحو : صباح مساء ... بين بين .

(٣) إعراب الاسم

- ١ - فى حالة التثنية : يعرب الاسم بالألف رفعا نيابة عن الضمة ، والياء نيابة عن الضمة والكسرة على أن يفتح ما قبلها ويكسر ما بعدها .
- ومما يلحق بالمثنى فى هذا الإعراب لفظ اثنتان ، اثنتان ، سواء فى حالة تركيبها مع عشرة أم لا ، وكذلك مع " كلا " و " كلتا "

- ١٥٩ -

فى حالة الإضافة للضمير ه أما إذا أضيفا إلى اسم ظاهر فإن الألف
تلزم عندئذ فى حالات الرفع والنصب والجرو وتعرب إعراب الاسم المقصور .
٢ - فى حالة الجمع السالم للمذكر ترفع الكلمة بالواو وتنصب وتجر بالياء
على أن يكسر ما قبلها ويفتح ما بعدها .

٣ - فى حالة الجمع السالم للمؤنث يرفع بالضمة وينصب ويجر بالكسرة .

(٤) إعراب المضارع

إذا كان معتل الآخر يجزم بحذف حرف العلة ه وفى حالتى النصب
والرفع يعرب بالعلامة الأصلية مقدرة أو ظاهرة ٠٠ وإذا كان آخره ألفا قدرت
عليها الضمة فى حالة الرفع والفتحة فى حالة النصب ه وإذا كان آخره
واو أو ياء قدرت على آخره علامة الرفع وظهرت علامة النصب .

(٥) إن وأخواتها

إن - أن - لكن - لىت - لعل - كأن .
وهى تدخل على الاسم والخبر وينبغى مراعاة ترتيبها فى المقدمة ه
فلا يصح أن يتقدم الخبر على الاسم إلا إذا كان ظرفا أو جارا ومجرورا . وقد
تزايد بعد " لىن " وأخواتها " ما " الحرفية فتكفها عن العمل وتجعلها
صالحة للدخول على الجملة الفعلية ولهذا تسمى " ما " الكافية ه وهى
تبطل عمل إن وأخواتها ماعدا " لىت " إذ يجوز فيها أن تظل عاملة مسببة

اتصالها بما الكافة وذلك لعدم زوال اختصاصها بالدخول على الجملة الاسمية .

وقد تخفف " إن " ، أن ، كأن ، لكن " وعندئذ يجوز معها الأعمال والإهمال كما في (ان) حيث يكثر إهمالها وعندئذ يجب ذكر لام الابتداء لتفريق بينها وبين " إن " النافية ولهذا تسمى باللام الفارقة .

(٦) ظن وأخواتها

تدخل على المبتدأ والخبر بعد استيفاء فاعلها فتتصب مفعولين ويسمى المبتدأ مفعولاً أول ، ويسمى الخبر مفعولاً ثانياً . وأفعال اليقين منها هي : علم ، رأى ، وجد ، ألقى ، درى ، وأفعال الرجحان منها هي : ظن ، حسب ، خال ، زعم ، جعل . وأفعال الصيرورة منها هي : صير ، جعل ، ترك ، اتخذ ، وهب .

(٧) الإعراب والبناء في الأفعال

الفعل الماضي مبني دائماً ، ومثله فعل الأمر .
أما المضارع فيأتي تارة مبنيًا وأخرى معرباً .

١ - الماضي :

١ - بيني على الفتح إذا لم يتصل به شيء (كتب) أو اتصلت به
تاء التانيث الساكنة " كتبت " . أو اتصلت به ألف الاثنين
كتبا أو " نا " الدالة على المفعول به " قابلنا " .

- ١٦١ -

- ب - يبنى على الضم إذا اتصلت به واو الجماعة "كتبوا" .
- ج - يبنى على السكون إذا اتصلت به تاء الفاعل "كتبت" .
- أو "نا" الدالة على الفاعلية "كتبنا" .
- أو "نون" النسوة "كتبن" .

٢ - الأمر :

- يبنى على السكون إذا كان صحيح الآخر "اكتب" .
- ويبنى على حذف حرف العلة إذا كان معتل الآخر "ادع" .
- ويبنى على حذف النون إذا اتصلت به ألف الاثنين "اكتبوا" .
- أو واو الجماعة "اكتبوا" .
- أو ياء المخاطبة "اكتبى" .

٣ - المضارع :

يبنى فى حالتين فقط :

- يبنى على الفتح إذا اتصلت به نون التوكيد اتصالا مباشرا خفيفة كانت أو ثقيلة (لأكتبن) لتكتبن ما أقول .
- كما فى قوله تعالى " لئن لم يفعل ما أمره ليسجنن وليكونن من الصاغرین " .
- فإذا اتصلت به اتصالا غير مباشرا فإن الفعل لا يكون مبنيًا فى قولنا " ليقولن " فصلت واو الجماعة بين نون التوكيد والفعل كقولنا " يقولن " فالأصل فيها يقولون ثم حذف نون الرفع لتوالى الأمثال فالتقى ساكنان فحذفت الواو لالتقاء الساكنين فصار يقولن .

- ب - يبنى على السكون إذا اتصلت به نون النسوة " يكتبن " .
- فإذا لم تتصل بالمضارع إحدى النونين أعرب بالرفع في حالة تجرده من الناصب والجانم ، وينصب إذا سبقته أداة نصب " أن - لن كي " لام التعليل ، حتى ، فاء السببية ويجزم إذا سبقته أداة " لام الطلب ، لا الناهية ، لم " .

(٨) علامات الإعراب الفرعية

- علامات الإعراب الأصلية أربعة : الضمة للرفع ، الفتحة للنصب ، الكسرة للجزم ، السكون للجزم .

وعلامات الإعراب الفرعية التي تنوب عنها هي :

- أ - عن الضمة : الواو وتنوب عن الضمة في الأسماء الخمسة ، جمع المذكر السالم ، الألف وتنوب عن الضمة في المثنى .
- ب - عن الفتحة : الف في الأسماء الخمسة .
- الياء في المثنى وجمع المذكر السالم .
- الكسرة في جمع المؤنث السالم .
- حذف النون في الأفعال الخمسة .
- ج - عن الكسرة : الياء في الأسماء الخمسة .
- الياء في المثنى وجمع المذكر السالم .
- الفتحة في المنوع من الصرف .

- ١٦٣ -

- د - عن السكون : حذف النون في الأفعال الخمسة .
حذف حرف العلة في المضارع المعتل الآخر .

(١) الإعراب التقديرى

قد تاتي حركة الإعراب أحيانا غير ظاهرة فتكون مقدرة على آخر الكلمة المعرسة كما نرى في كلمة " هدى " أو كلمة " هادى " وغيرها من مواضع نحتاج فيها إلى الإعراب التقديرى وأهمها :

١ - الاسم المقصور : وهو الاسم المعرب الذى آخره الف لازمة مفتوح ما قبلها (هدى ، بشرى ، عظمى ، ...) وعلى آخره تقدر جميع الحركات الإعرابية .

٢ - الاسم المنقوص : وهو الاسم المعرب الذى آخره ياء لازمة قبلها كسرة (القاضى ، الداعى ، الهادى) وعلى آخره تقدر علامتا الرفع والجرح وتظهر علامة النصب .

وفى إعراب المقصور نقول إن الحركة منع من ظهورها التعذر لأن ظهور الحركة على الألف متعذر ، أما فى إعراب المنقوص فنقول إن الحركة منسح من ظهورها الثقل لأن ظهور الضمة أو الكسرة ليس متعذرا وإنما هو ثقل .

وتحذف ياء المنقوص عند تنوينه فى حالتى الرفع والجرح وعندئذ تقدر الحركة الإعرابية على الياء المحذوفة .

- ٣ - الفعل المضارع المعتل الآخر إذا كانت آخره ألفا مثل " يسعى " . . .
يخشى . . . وتعذر على آخره علامتا الرفع والنصب ، وما كان آخره واوا مثل
" يدعو " ، " ينجو " ، أو يا " يرمى " يمشى " وتقدر على آخره علامات
الرفع فحسب .
- ٤ - المضاف لياء المتكلم " كتابى " ويمنع ظهور الحركة فيها حركة
المناسبة .
- ٥ - المجرور بحرف الجر الزائد (ما جاءنا من بشير) حيث تقدر الحركة
على آخره ويمنع من ظهورها حركة حرف الجر الزائد .
- ٦ - المجرور بحرف ثبيه بالزائد " رب طالب مهمل نجسج " وتقدر على
آخره الحركة ويمنع من ظهورها حركة حرف الجر الثبيه بالزائد .
- ٧ - الألفاظ الحكيمية كالعلم المنقول من جملة " مثل " جاد السرب "
وتقدر الحركة على آخره ويمنع من ظهورها حركة الحكاية .

(١٠) بنى الفعل للفاعل أو المفعول

الفعل المبني للفاعل يسمى معلوما ويذكر فاعله ويرفع ، وإذا بنى للمفعول
يسمى مجهولا ويحذف فاعله وينوب عنه غيره وفى هذه الحالة تتغير صورة الفعل
عن أصلها :

- ١ - إذا كان ماضيا ضم أوله وكسر ما قبل آخره (كتب) .
- ٢ - إذا كان ماضيا مبدؤا بتاء زائدة ضم أوله وثانيه (تعلم) .

- ١٦٥ -

- ٣ - إذا كان ماضياً مبدؤاً بهمزة وصل ضم الثالث مع الأول (استخرج)
- ٤ - إذا كانت فيه ألف قلبت ياءً وكسر أوله (قال - اختار) .
- ٥ - إذا كان مضارعاً ضم أوله وفتح ما قبل آخره (يضرب) .
- ٦ - إذا كان ما قبل آخر المضارع مدداً (يقول) قلبت ألفها .

(١١) الأسماء الخمسة

أبو - أخو - حمو - فو - ذو

ترفع بالواو وتنصب بالألف وتجرب بالياء نيابة عن الحركات الإعرابية الموازية لها .

وشروط إعرابها بهذا الشكل أى بالحروف :

- ١ - أن تكون مفردة فإذا كانت مثناة أعربت إعراب المثنى (أخوان) .
بالألف رفعاً .. وبالياء نصياً وجراً ..
- ٢ - أن تكون مضافة فإذا لم تضاف أعربت بالحركات الظاهرة (أب) .
- ٣ - أن تكون مضافة لغيرياء المتكلم ، فإذا أضيفت لياء المتكلم أعربت بالحركات المقدرة .
- ٤ - في كلمة فم يشترط ألا تبقى فيها الميم فإذا وجدت الميم أعربت بالحركات الظاهرة .
- ٥ - يشترط أن تكون " ذو " بمعنى صاحب وليست بمعنى الذى .

- ١٦٦ -

(١٢) كان وأخواتها

١ - عددها :

كان ، ظل ، أصبح ، أضحى ، أمسى ، بات ، صار ،
ليس ، مازال ، ما برح ، ما فتى ، ما انفك ، مادام .

٢ - وظيفتها :

ترفع المبتدأ اسماً لها وتنصب الخبر خبراً لها ، وهى
بالنسبة لهذا العمل ثلاثة أقسام :

- ١ - الأفعال الثمانية الأولى تعمل هذا العمل من غير شرط .
- ب - الأفعال : زال ، برح ، فتى ، انفك ، يشترط أن يتقدم
عليها نفي أو شبه نفي (وشبه النفي هو النهى والدعاء) .

٣ - ترتيبها :

- الأصل فى هذه الجملة أن تذكر " كان " أو إحدى أخواتها
ويذكر بعدها الاسم ثم يذكر الخبر ، وقد يحدث اختلاف فى هذا
الترتيب فيقدم الخبر على الاسم تارة وقد يتقدم على الفعل الناسخ
تارة أخرى ويظهر تقدم الخبر فى ثلاث صور :
- ١ - أن يتقدم الخبر على الاسم فيكون متوسطاً بين الناسخ واسمه
وذلك جائز باتفاق النحويين (وكان حقاً علينا نصر المؤمنين) .

-١٦٧-

ب - أن يتقدم الخبر على الفعل الناسخ وذلك واجب إذا كان الخبر من الأسماء التي لها الصدارة (أين كان أخوك) ، كم كان عدد دورسك؟ ، إذ يجب تقديم اسم الاستفهام لأن له الصدارة .

ج - أن يتقدم محمول الخبر فيقع بين الناسخ واسمه ، وذلك غير جائز إلا إذا كان ظرفاً أو جاراً ومجروراً (كان عندك محمد آكلًا و) (كان في بيت محمد آكلًا) .

٤ - بين التمام والنقصان :

قد يكتفى بعض هذه الأفعال بمرفوعه ويستغنى به عن الخبر فتسمى أفعالا تامة ، ومرفوعها هو فاعلها كما هي القاعدة في الأفعال عموما ، وذلك كما في الآية الكريمة (فإن كان ذو عسرة فنظرة إلى ميسرة) فكان هنا بمعنى حضر أو جاء .

وتستعمل كان وأخواتها أفعالا تامة إلا ثلاثة أفعال هي : ليس ، مازال ، ما فتى . فهي تستعمل دائما ناقصة ، وما عداها يستعمل تاما أحيانا نحو (ما ثاء الله كان) أي حصل وحدث ، وأصبح وأنسى كما في قوله تعالى (فسبحان الله حين تمسون وحين تصبحون) وفي قوله تعالى (ما دامت السماوات والأرض) أي ما بقيت . وقوله تعالى (ألا إلى الله تصير الأمور) أي ترجع .

-١٦٨-

٥ - حذف نون " يكون " :

تحذف " نون " من مضارع كان وهو حذف جائز إذا تحققت له ستة شروط تلحقها كلمة " يكون " :

- ١ - أن يكون مضارعاً .
- ٢ - مجزوماً .
- ٣ - جزمه بالسكون .
- ٤ - غير متصل بضمير نصب .
- ٥ - ما بعده متحرك .
- ٦ - يكون الحذف عند وصل الكلام لا عند الوقف .

فإذا تحققت هذه الشروط الستة جاز حذف النون تخفيفاً كما في قوله تعالى (وإن تك حسنة يضاعفها) وجاز ثبوتها على الأصل كما في قوله تعالى (يا بني اركب معنا ولا تكن مع الكافرين) وإذا فقد شرط من هذه الشروط لا يجوز حذف هذه النون فلا يصح حذفها :

- كان أخوك مجتهداً - لأن الفعل غير مضارع .
- لن يكون الجو معتدلاً - لأن الفعل غير مجزوم .
- وأوفوا الكيل ولا تكونوا من المخسرين . لأن المضارع مجزوم بغير السكون .
- إن يكنه فلن تسلط عليه (حديث) لأن الفعل متصل بضمير للنصب .

- ١٦٩ -

- لم يكن الذين كفروا من أهل الكتاب . لأن ما بعد الفعل ساكن .
- إذا وعدت فلا تلكه مخلفا وعدك . يجوز فيها حذف النون، فان بدا لك ان تقف على " تك " يجب أن تقول " فلأتكن " لأن النون يجب أن تذكر عند الوقف ولا يجوز حذفها إلا في وصل الكلام .

(٥٣) الحروف المشبهة بليس

(ما - لا - لات - ان)

- ١ - " ما هذا بشرا " إن هذا الا ملك كريم .
 - ٢ - تعز فلا تئى على الأرض باقيا ولا وزر مما قضى الله واقيسا
 - ٣ - ندم البغاء ولات ساعة مندم والبغى مرتع مبتغيه وخيم
 - ٤ - ايه المرء ميتا بانقضاء حياته ولكن بأن يبغى عليه فيخذلا
- (١) ما : النافية وهى تعمل هذا العمل على لغة الحجاز ولذا تسمى " ما " الحجازية ويشتترط لعلها أربعة شروط :
- ١ - ألا تزداد بعدها إن (ما إن أنتم رجال) .
 - ٢ - ألا ينتقض نفي خبرها بإلا ولهذا يبطل عملها (وما محمد إلا رسول) .

- ١٢٠ -

- ٣ - ألا يتقدم خبرها على اسمها (وما خذل قومي فأخضع للعدا) .
- ٤ - ألا يتقدم معمول خبرها على اسمها إلا إذا كان ظرفاً أو جاراً ومجروراً . فهي تعمل في قوله (ما عندك من أكلا) ولا تعمل في قولك (ما طعامك محمد أكلا) .

(٢) " لا " : النافية وتعمل عمل ليس بشرط :

- ١ - أن يكون اسمها وخبرها نكرتين .
- ٢ - عدم تقديم معمول خبرها على اسمها .
- ٣ - تقديم اسمها على خبرها .
- ٤ - عدم تقديم معمول خبرها على اسمها إلا إذا كان ظرفاً أو جاراً ومجروراً .

فإذا تحققت هذه الشروط فإنها تعمل نحو (لا عامل خيرا من العامل المصرى) .

(١٤) كباد وأخواتها

- ١ - أفعال المقاربة : وهي تدل على قرب حدوث الخبر وهي ثلاثة أفعال :
كاد - كرب - أوامك
- ٢ - أفعال الرجاء : وتدل على رجاء حدوث الخبر وهي ثلاثة أيضا :
عسى - حرى - اخلوق

- ١٧١ -

- ٣ - أفعال الشرع وهى تدل على الشرع فى الخبر وهى كثيرة منها :
أنشأ - طفق - جعل - أخذ - علق .

وهذه الأنماط من الأفعال أفردتها النخبون عن كان وأخواتها لأن خبرها يجب أن يتحقق فيه شروط خاصة إن يشترط أن يكون جملة فعلية ، فعلها مضارع ، يرفع ضميراً يعود على اسمها ، وهذا المضارع يكون مسبوقاً بأن المصدرية أو مجرداً منها .

ويقترن خبر هذه الأفعال بـ " أن " المصدرية فـى :

- ١ - يجوز الاقتران بها والتجرد منها والغالب الاقتران بها فى الفعلين
عسى - أو شك (عسى رىكم أن يرحمكم) .
- ٢ - يجوز الاقتران والتجرد والغالب التجرد فى الفعلين كاد وكره (يكاد
زيتها يضىء) .
- ٣ - يجب اقتران الخبر بأن فى الفعلين " حرى " ، " اخلولق " .
(حرى خالد أن ينجح) ، (اخلولقت السماء أن تمطر) .
- ٤ - يجب تجرد خبره من " أن " ويشتمل فى أفعال الشرع :
(وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة) .

- - - -

الجمود والتصرف في هذه الأفعال :

هذه الأفعال كلها جامدة ملازمة لصيغة الماضي ماعدا الفعلين

(كاد - أوثك) فقد استعمل مضارع كل منهما (يكاد زيتها يضيء) .

التمام والنقصان فيها :

تستعمل ناقصة ماعدا ثلاثة أفعال يجوز أن تستعمل تامة أو ناقصة
هى "عسى - اخلولق - واثك" إذ تستعمل تامة حيث تستغنى
بأن والفعل عن خبرها وعندئذ يكون المصدر المؤول من أن والفعل فاعلا
لها أغنى عن الخبر (وعسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم ه وعسى أن تحبوا
شيئا وهو شر لكم) .

ويتفرع على قاعدة التمام والنقصان في هذه الأفعال ثلاث حالات :

- ١ - أن يكون الفعل ناقصا حيث يذكر فعل من هذه الأفعال الثلاثة
ويذكر بعده الاسم ثم يذكر أن والفعل (عسى محمد أن ينجح) .
- ٢ - أن يكون الفعل تاما حيث يذكر فعل من هذه الأفعال الثلاثة ويذكر
بعده أن والفعل ولا يذكر الاسم بعد ذلك (وعسى أن تكرهوا شيئا
وهو خير لكم) .

٣ - يجوز فيها ان يكون الفعل تاما كما يجوز ان يكون ناقصا وذلك فـسـي
صورتين :

١ - ان يذكر فعل من هذه الافعال الثلاثة بعده ان والفعل
ثم يذكر اسم ظاهر (عسى محمد ان ينجح) فيجوز انْثـنـد
ان تكون عسى تامة (وان الفعل) في تأويل مصدر فاعـل
عسى أغنى عن الخبر والفعل ينجح مسند إلى محمد ، كما
يجوز ان تكون عسى ناقصة وان والفعل في موضع نصب خبر
لها متقدم على الاسم ومحمد اسمها متأخر عن الخبر .

ب - ان يقدم اسم على فعل من هذه الأفعال الثلاثة ويذكر بعـد
هذا الفعل ان والمضارع نحو (محمد عسى ان ينجح) فيجوز
انْثـنـد ان تكون عسى تامة ، وان والفعل في تأويل مصـبـر
فاعل (عسى) أغنى عن الخبر ويجوز ان تكون ناقصة واسمها
ضير مستتر يعود على محمد وان والفعل في موضع نصـب
خبر " عسى " وجملة عسى في كلا الوجهين خبر " محمد " .

(١٥) تعدى الفعل ولزومه

الفعل المتعدى هو الذى يصل إلى مفعوله بغير حرف جر
(قرأت الكتاب) .

والفعل اللازم هو ما لا يصل إلى مفعوله إلا بحرف جر : مرت بزيد .
أو لا يكون له مفعول على الإطلاق (قام زيد) .

وعلمة الفعل المتعدى أن تتصل به هاء تعود على غير المصدر
وهى هاء المفعول به (الباب أغلقته) ، ويخرج من هذا القياس
هاء المصدر لأنها تتصل بالمتعدى واللازم على السواء فتقول مع
المتعدى (الضرب ضربته زيدا) ومع اللازم (القيام قمته) .

عمل الفعل المتعدى :

ينصب مفعوله إن لم ينب عن فاعله (قرأت الكتاب هـ قرىء الكتاب)
وأجاز بعض النحاة رفع المفعول ونصب الفاعل إذا أمن اللبس
كما فى قولهم " خرق الثوب السمار " وهو قال لا يقاس عليه .

أقسام المتعدى :

١ - ما يتعدى إلى مفعولين :

أ - أصلهما المبتدأ والخبر كظن وأخواتها .

ب - ما ليس كذلك كأعطى وكسا .

- ١٧٥ -

- ٢ - ما يتعدى إلى ثلاثة مفاعيل كاعلم وارى .
- ٣ - ما يتعدى إلى مفعول واحد وهو كثير .

إذا تعدى الفعل إلى مفعولين الثانى منهما ليس خبرا فى الأصل
فالأصل تقديم ما هو فاعل فى المعنى فتقول (أعطيت زيدا درهما) لأن زيدا
فاعل فى المعنى من حيث كونه آخذا للدرهم .

وقد يجب تقديم ما ليس فاعلا فى المعنى إذا كان لذلك ضرورة . . .
كالخوف من عودة الضير على متأخر لفظا ورتبة فلا تقول أعطيتنى صاحبى
الدرهم ، والصحيح أن تقول " أعطيت الدرهم صاحبه " .
اللازم : ما لا يتصل به ها ضمير غير المصدر ، ومنه الأفعال :

- ١ - الدالة على سجية أو طبيعة نحو " شرف ، كم ، ظرف ، نهم . .)
 - ٢ - كل فعل على وزن " افعلل " نحو : اقشعر ، اطمأن أو على وزن
افعللل نحو احرنجم ، اقعنسس .
 - ٣ - ما دل على نظافة كطهر ونظف ، أو على دنس كدنس الثوب ووسخ .
 - ٤ - ما دل على عرض نحو " مرض زيد " .
 - ٥ - أو كان مطاوعا لما تعدى إلى مفعول واحد نحو : مددت الحديد
فامتد ، ولا ينطبق هذا على المتعدى إلى اثنين فإنه لا يكون لازما بل
يكون متعديا إلى مفعول واحد فتقول : علمته النحو فتعلمه .
- ويصل الفعل اللازم إلى مفعوله بحرف الجر ، وقد يحذف حرف الجر
فيصل إلى مفعوله بنفسه نحو : مررت زيدا ، أو قول الشاعر " تمرّون الديار "
أى تمرّون بالديار .

- ١٢٦ -

وأجاز بعضهم الحذف قياساً بشرط تعيين الحرف فنقول برئت القلم
السكين ونقصه " برئت القلم بالسكين " فإذا لم يتعين الحرف لم يجوز الحذف
كما في قولنا " رغب في " ورغب عن " لأنه لا يدري أي الحرفين حذف .

ومع أن " أن " يجوز حذف حرف الجر معها بشرط أمن اللبس
كقولك : عجب من أن يعطوا الدية ، أو عجب من أنك قائم فيجوز حذف
من ، فنقول عجب أنك قائم .

وفي حالة اللبس يجب إثبات الحرف فنقول " رغب في أنك قائم "
فلا تحذف " في " حتى لا يحصل اللبس مع " عن " .

واختلف النحاة حول الموقع الإعرابي لـ " أن " ، " ان " فأجاز
بعضهم اعتبارها في محل جر على تقدير حذف الحرف ، وذهب البعض
إلى أنها في محل نصب على تقدير المنعولية وإعمال عمل الحرف فيها .

— — — —

(١٥) مالا يلصق

علامة الاسم المنصرف :

- ١ - أن يجرب بالكسرة مع الألف واللام وبدونهما .
- ٢ - وأن يدخله الصرف وهو التنوين لغير مقابلة أو عوض (أذرعاً ، جوار ،
غواش) .

- ١٧٧ -

المنوع من الصرف : يجزى بالفتحة إذا لم يضاف أو لم تدخل عليه
 الـ " المعرفه .

علل المنع من الصرف :

- ١ - ألف التانيث المقصورة أو المدودة . قصوى . حمراء .
 - ٢ - الجمع المتناهي : مساجد . مصابيح .
 - ٣ - الصفه وزيادة الألف والنون بشرط ألا يكون المونث في ذلك
 مختوما بتاء التانيث : سكران . عطشان . غضبان :
 (لا تقول سكرانة بل سكرى ، غضبى ، عطشى) .
 (سيفانة (طويلة) سيفان - تصرف) .
- وزن أفعل فعلاء (صفه أصلية) .
 إن لم تقبل التاء أحمر .
- إذا قبلت التاء صرفت : أرمل (أرملة) مررت برجل أرمل .
 الصفه العارضة تصرف : أربع ، أدهم . أجدل للصقر . أخيل لطائر .
 أفعى للحية (معنى الخبث) . يصح فيها المنع لوزن الفعل
 والصفه المتخيلة ، والكثير فيها الصرف إذ لا وصفية فيها محققة .
- العدل والصفه : فى الأسماء المبنية على فعال ومفعول :
 ثلاث ومثنى ، ثلاث معدولة عن ثلاثة ثلاثة .
 آخر : مررت بنسوة آخر وهو معدول عن الآخر .

-١٧٨-

- الجمع المتناهي : وهو كل جمع بعد ألف تكسيه حرفان أو ثلاثة
أوسطها ساكن نحو مساجد ومصايح .
- الجمع المعتل الآخر بنون : سارى : سوار ، جوار ، غواش .
- (يعامل معاملة المنقوص : حذف الياء فى حالتى الرفع والجذر) .
- العلمية والتركيب : معد يكرب ، بعلبك ، (سيوبه) مبنى إعرابه
على الجزئ الثانى إعراب ما لا ينصرف .
- المركب تركيبه إضافة يعرب (عبد شمس ، أبوقحافة .
- إذا كان علما فيه ألف ونون زائد ثان :
غطفان . أصفهان .
- العلمية والثانيث : لمذكر : طلحة ، معاوية ، حمزة .
- لمؤنث : فاطمة .

المؤنث بالتعليق :

- إذا زاد على ثلاثة : زينب ، سعاد .
- إذا كان ثلاثة محرك الوسط : سقر .
- إذا كان ثلاثيا ساكن الوسط يصرف والمنع أولى : هند .
- العجمة والتعريف : أن يكون علما فى اللسان الأعجمى ويزيد على ثلاثة-
أحرف : إبراهيم . إسماعيل .
- إذا كان ثلاثة أحرف ساكنة الوسط يصرف (نوح . هود) .
- العلم على وزن الفعل : أحمد . يزيد .

- ١٧٩ -

العلمية والعدل في ثلاثه مواضع :

١ - ما كان على وزن فعل من ألفاظ التوكيد : جاء النسب

جَمَعَ (أصلها جمعاءات فعدل عنها إلى جمع)

٢ - العلم المعدل إلى فعل كعمرو زفر وشعل (الأصل عامسر

وزا فسر ، وشاعل)

٣ - سَحَر إذا أريد من يوم بعينه (جئتكَ يوم الجمعة سحر)

فهو معدول عن السحر لأنه معزفة والأصل في التعريف

أن يكون "بأل" فعدل به عن ذلك وصار تعريفه مشبها لتعريف

العلمية من جهة أنه لم يلفظ معه بمعرف

علم المؤنث على وزن فعال كحذام ، ورقاش

جواز صرف الممنوع من الصرف :

في الضرورة : تبصر خليل هل ترى من ظعائن

في التناسب : سلا سلا وأغلا لا وسسعيرا

(١٦) العدد

من ثلاثة إلى عشرة : يضاف إلى جمع ويخالف المعدود تذكيرا

وتأنيثا

مائة وألف : يضاف إلى مفرد مجرور

- ١٨٠ -

العدد المركب : أحد عشر - تسعة عشر

أحد عشر ، إحدى عشرة ، اثنا عشر ، اثنتا عشرة .

ثلاثة إلى تسعة حكمها بعد التركيب كحكمها قبله .

العدد عشرة وهو الجزء الأخير في التركيب تسقط منه التاء على

التذكير وتثبت مع التأنيث على عكس ثلاثة على تسعة (ثلاثة عشر -

رجلا ، ثلاث عشرة امرأة) .

الأعداد المركبة كلها مبنية صدرها وعجزها وتبنى على الفتح :

أحد عشر ، ثلاث عشرة بفتح الجزئين .

باستثناء اثني عشر اثنتي عشرة فإن صدرها يعرب إعراب . المثنى

ويبنى الجزء الثاني على الفتح .

العدد المفرد من عشرين إلى تسعين يكون بلفظ واحد للمذكر

والمؤنث وتمييزه يكون مفردا منصوبا (عشرون رجلا - امرأة) . .

ويذكر قبله النيف فيقال : واحد وعشرون . . وثلاث وعشرون مـ

معاملة ٣ - ٩ على عكس المعدود .

ومع المؤنث : إحدى وعشرون ، اثنتان وعشرون ، ثلاث وعشرون .

(أسماء العدد توزع آلي : مضافة ، مركبة ، مفردة ، معطوفة) .

صياغة اسم فاعل من الأعداد : ثان ، ثالث . . .

بلا تاء في التذكير ، وتاء في التأنيث .

رأيت الثاني ، الثانية ، الثالثة

- ١٨١ -

الإضافة : يجب إضافة فاعل لما بعده : ثانى اثنين ، ثالث
ثلاثة ، وفى التانيث : ثانية اثنتين ، ثالثه ثلاث ، عاشره
عشر .

حادى مقلوب واحد : وحادية مقلوب واحدة .
ولا تستعمل حادية إلا مع عشرة ، وحادى مع عشر ، كما يستعملون
مع عشرين وأخواتها (حادى وتسعون ، حادية وتسعون) .

(١٧) قائمة المعاجم فى ضبط بنىة الكلمة

بالإضافة إلى معرفة معانى المفردات تفيد المعاجم فى ضبط حروفها :
(١٨) فى ضبط ماضى الثلاثى ومضارعه تقاس الأفعال على أمثلة :

باب (نصر) كما فى رقد يرقد
باب (ضرب) كما فى عرف يعرف
باب (فتح) كما فى شرح يشرح
باب (فرح) كما فى شرب يشرب
باب (حسب) كما فى نعم ينعم

فإذا ذكر أن الفعل من باب نصر فمعنى ذلك أن مضارعه مضمع العين
(ينصر) وإذا ذكر أن الفعل من باب (ضرب) كان مضارعه مكسور العين
(يضرب) وأحياناً نستفيد من ضبط الأسماء تشبيهاً بأسماء أخرى مشهورة مألوفة

- ١٨٢ -

الوزن لتضبط على نسقها كالنمر على وزن كنف ، وصراح بوزن غراب . وأحيانا تنص على نوع الحركة في الحرف الذي يراد ضبطه من الضم أو الفتح أو الكسر فيقال مثلا : سمح يسمح بالفتح فيهما ، وهتف من باب ضمـسـرب ويهتف بالكسر .

أما عن طريقة الكنف في المعاجم فيتم على النحو التالي :
١ - في مختار الصحاح والمصباح المنير وأساس البلاغة والمعجم الوسيط :

ترد الكلمة إلى مفردا إذا كانت جنعا ، وإلى الماضي إذا كانت مضارعا أو أمرا أو مصدرا أو أي نوع من المشتقات (اسم فاعل - اسم مفعول - صيغة مبالغة) . .

٢ - تجرد الكلمة من حروف الزيادة إذا كانت مزيدة .
٣ - ينظر إلى أول حرف من الكلمة ليعرف ماضيها ثم يليه الحرف الثاني ثم الثالث .

وإذا كان الحرف الثاني أو الثالث من الكلمة ألفا فلا بد ان يعرف أصل هذه الألف بالرجوع إلى المضارع أو المصدر إذا لم يظهر أصل الألف في المضارع (راح - دعا - رمى) .
وفي القاموس المحيط نتبع نفس الخطوات السابقة ثم ينظر إلى الحرف الأخير من الحروف الأصلية ليعرف الباب ، وعلى الحرف الأول ليعرف الفصل ثم إلى الحرف الثاني ، دأ : باب الهمزة ، فصل الدال ثم الراء .

- ١٨١ -

الإضافة : يجب إضافة فاعل لما بعده : ثانى اثنين • ثالث
ثلاثة • وفى التأنيث : ثانية اثنتين • ثالثه ثلاث • عاشره
عشر •

حادى مقلوب واحد : وحادية مقلوب واحدة •
ولا تستعمل حادية إلا مع عشرة • وحادى مع عشر • كما يستعملون
مع عشرين وأخواتها (حادى وتسعون • حادية وتسعون) •

(١٧) فالسدة المعاجم فى ضبط بنىة الكلمة

بالإضافة إلى معرفة معانى المفردات تفيد المعاجم فى ضبط حروفها :
(١٨) فى ضبط ماضى الثلاثى ومضارعه تقاس الأفعال على أمثلة : •

باب (نصر) كما فى رقد يرقد
باب (ضرب) كما فى عرف يعرف
باب (فتح) كما فى شرح يشرح
باب (فرح) كما فى شرب يشرب
باب (حسب) كما فى نعم ينعم

فإذا ذكر أن الفعل من باب نصر فمعنى ذلك أن مضارعه مضموم العين
(ينصر) وإذا ذكر أن الفعل من باب (ضرب) كان مضارعه مكسور العين
(يضرب) وأحياناً نستفيد من ضبط الأسماء تشبيهاً بأسماء أخرى مشهورة مألوفة

- ١٨٢ -

الوزن لتضبط على نسقها كالنمر على وزن كنف ، وصراح بوزن غراب . وأحيانا تنص على نوع الحركة في الحرف الذي يراد ضبطه من الضم أو الفتح أو الكسر فيقال مثلا : سمح يسمح بالفتح فيهما ، وهتف من باب ضمـسـرب ويهتف بالكسر .

أما عن طريقة الكشف في المعاجم فيتم على النحو التالي :
! - في مختار الصحاح والمصباح المنير وأساس البلاغة والمعجم الوسيط :

ترد الكلمة إلى مفرد ها إذا كانت جنعا ، وإلى الماضي إذا كانت مضارعا أو أمرا أو مصدرا أو أي نوع من المشتقات (اسم فاعل - اسم مفعول - صيغة مبالغة) . .

٢ - تجرد الكلمة من حروف الزيادة إذا كانت مزيدة .

٣ - ينظر إلى أول حرف من الكلمة ليعرف ماضيها ثم يليه الحرف الثاني ثم الثالث .

وإذا كان الحرف الثاني أو الثالث من الكلمة ألفا فلا بد ان يعرف أصل هذه الألف بالرجوع إلى المضارع أو المصدر إذا لم يظهر أصل الألف في المضارع (راح - دعا - رمى) .

وفي القاموس المحيط تتبع نفس الخطوات السابقة ثم ينظر إلى الحرف الأخير من الحروف الأصلية ليعرف الباب ، وعلى الحرف الأول ليعرف الفصل ثم إلى الحرف الثاني ، درأ : باب الهزمة ، فصل الدال ثم الراء .

المسرس

١ - د	مقدمة
١	اولا : حول اصول الحركة الادبية
٥١	ثانيا : اختيارات شعرية
٥٢	١ - رائية حاتم
٥٤	٢ - من معلقة عمرو
٥٦	٣ - من معلقة طرفة
٥٨	٤ - من رائية عروة
٦٠	٥ - عينية حسان
٦١	٦ - من لامية كعب
٦٣	٧ - رائية عمر
٦٥	٨ - دالية جميل
٦٧	٩ - رائية الاخل
٦٩	١٠ - بائية جريس
٧١	١١ - الفرزدق
٧٣	١٢ - رائية ابن نواس
٧٥	١٣ - لامية ابن العتاهية
٧٦	١٤ - من بائية ابن تمام

— ١٨٤ —

٧٨	من بائية البحتري	١٥-
٨٠	قافية المتنبي	١٦-
٨٢	ميمية المتنبي في الحمى	١٧-
٨٥	من فلسفة ابن العلاء	١٨-
٨٦	نونية البحتري	١٩-
٨٧	نونية ابن زيدون	٢٠-
٩٠	أندلسية شوقي	٢١-
٩٦	روية للمعارضة بين ابن زيدون والبحتري	•
٩٩	بين ابن زيدون وشوقي	•
١٠٩	سينية البحتري	٢٢-
١١٣	سينية شوقي	٢٣-
١١٧	بين القصيدةتين	•
١٣٤	رأية البهاء زهير	٢٤-
١٣٧	شوقي في أنس الوجود	٢٥-
١٤٣	على محمود طه	٢٦-
١٤٦	انشودة المطر للسياح	٢٧-
١٥٥	موضوعات نحويّة	•

— مطبعة العمرانيه للأوفست
ت : ٥٣٧٥٥٠

